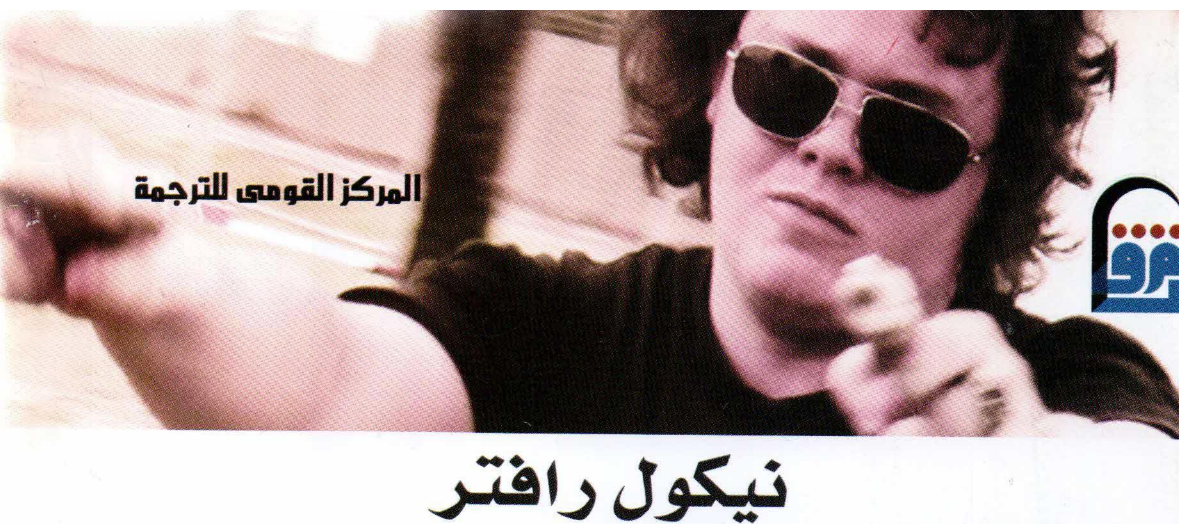


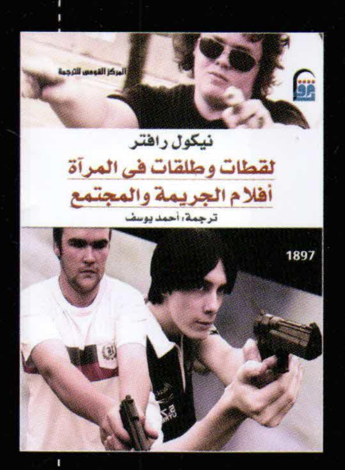
نيكول رافتر

لقطات وطلقات فى المرآة

أفلام الجريمة والمجتمع

ترجمة وتقديم: أحمد يوسف

189



موضوع الكتاب هو العلاقة المتبادلة بين السينما والمجتمع، من خلال دراسة النمط الفيلمى الذى يعرف باسم "أفلام الجريمة"، ويشمل عدداً من الأنماط الفيلمية الفرعية مثل فيلم رجال العصابات، وفيلم السفاحين، وفيلم المرضى النفسيين، وفيلم رجال الشرطة، وفيلم المحاكمات أو ساحة القضاء، وفيلم السجن والإعدام، وغيرها، يتناولها الكتاب من خلال ما يزيد على ثلاثمائة فيلم من مراحل تاريخ السينما المختلفة.

والكتاب دراسة مهمة وعميقة يمكن تطبيق منهجها على الأنماط الفيلمية المختلفة؛ لإلقاء الضوء على الكيفية التى تقوم بها الأفلام بأن تعكس صورة للواقع، وفى الوقت ذاته تقوم بتشكيل هذا الواقع، وعلى الرغم من الطابع الأكاديمى للكتاب، فإنه يقدم قراءة مثيرة لاهتمام كل قارئ وعاشق للسينما فى مجال تحليل الأفلام، ومنهجا اجتماعيا واضحا يساعد الناقد الجاد على أن يرى الأفلام من زاوية قد تكون جديدة على النقد والنقاد الذين يعتمدون فقط على القراءة الفنية والتقنية للسينما.

تصميم الغلاف: عبد الحكيم صالح

لقطات وطلقات فى المرآة

أفلام الجريمة والمجتمع

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: 1897
- لقطات وطلقات فى المرآة: أفلام الجريمة والمجتمع
- نيكول رافتر
- أحمد يوسف
- الطبعة الأولى 2013

هذه ترجمة كتاب:
SHOTS IN THE MIRROR: Crime Films & Society
By: Nicole Rafter
Was originally published in English in 2006

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 Fax: 27354554

لقطات وطلقات فى المرآة

أفلام الجريمة والمجتمع

تـــأليف: نيكـــول رافتـر
ترجمة وتقديم: أحمد يوسف



2013

رافتر، نيكول.
لتحلات وطلقات فى المرآة: أفلام الجريمة والمجتمع/ تأليف نيكول رافتر؛ ترجمة وتقديم: أحمد يوسف. ـ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣.
٤٤٣ص؛ ٢٤سم. ـ (المركز القومى للترجمة)
تدمك ٤ ٢١٤ ٤٤٨ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ الأفلام السينمائية.
أ ـ يوسف، أحمد.   (مترجم ومقدم)
ب ـ العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب ٣٦٢٥/ ٢٠١٣

I. S. B. N 978 - 977 - 448 -214 - 4

ديوى ٧٩١,٤٣٥٢

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى، وتعريفه بها. والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

مقدمة المترجم

هل القانون هو العدالة؟! سؤال قد يبدو للوهلة الأولى بعيدًا عن مجال الدراسات السينمائية. لكن كتاب "طلقات ولقطات فى المرآة" يطرحه على نحو آخر: هل القانون يعبر عن عدالة مطلقة أو طبيعية، أو أنه انعكاس لعلاقات القوى فى المجتمع؟ أو بكلمات أخرى فإن القانون يصوغه أصحاب المصلحة فى صياغته بشكل محدد. إنها الحقيقة التى يصل لها الكتاب من خلال دراسة النمط الفيلمى المعروف بشكل عام باسم "أفلام الجريمة". وهو النمط الذى يشمل فى أعطافه الكثير من الأنماط الفرعية. مثل أفلام رجال العصابات. وأفلام رجال القانون (المحامين. والشرطة. والقضاة، والمحلفين. إلخ ...). وأفلام القتلة والسفاحين، وأفلام المجرمين من المرضى النفسيين، وغيرها من مثل هذه الأنماط.

وتجربة الترجمة بالنسبة لى ممتعة دائمًا؛ لأنها تتضمن حوارًا راقيًا بين الكاتب والمترجم. وهى تجربة تصبح أكثر إمتاعا عندما يصبح فيها المترجم دارسًا للكتاب. متأملا ما يقرأه قبل أن يترجمه، وهذا ما أحسست به فى ترجمة "طلقات ولقطات فى المرآة"، حيث رأيت منهج الدراسة الاجتماعية للفن السينمائى متجسدا على نحو ناضج، وهذا المنهج الاجتماعى لا يزال بعيدًا عن التطبيق فى الكثير من الدراسات النقدية العربية. ربما لأننا ـ فى الأغلب الأعم ـ ما نزال أسرى لمفهوم أن الفن مجال مستقل بذاته. وأنه من المتعسف خلق ارتباط بين عمل فنى وسياقه الاجتماعى؛ لأن ذلك ـ فى تصورنا ـ يزيل عن الفن هالته السحرية. وتذكرت كيف أن الترجمة بالغة الأهمية للدكتور فؤاد زكريا لكتاب أرنولد هاوزر "التاريخ الاجتماعى للفن" (والذى حمل فى الترجمة العربية عنوان

"الفن والمجتمع عبر التاريخ"). كانت هذه الترجمة عميقة التأثير فى فهمنا للعلاقة الجدلية بين الفن والمجتمع. وهو الأمر الذى أحسست به أيضًا فى أحد فصول ترجمتى لبعض أجزاء من "كتاب أوكسفورد لتاريخ الفن"، والذى يتناول أزمة الرجل الأمريكى الأبيض كما تجسدت فى الأفلام الأمريكية خلال ثمانينيات القرن العشرين.

تستطيع أن تجد هذا المنهج الاجتماعى بدءًا من عنوان الكتاب باللغة الإنجليزية Shots in the Mirror، حيث إن كلمة Shots تحمل معنى مزدوجا، إنها الطلقات واللقطات معًا. وبكلمات أخرى فإن السينما توجه للواقع عدستها لكى تلتقط اللقطات وتسجل ما يحدث فى المجتمع. لكن هذه اللقطات - التى نراها كأنها انعكاس فى المرآة لما يحدث فى الواقع - تصبح بدورها طلقات مصوبة تجاه المجتمع. فكأن السينما تتأثر بالواقع وتؤثر فيه فى وقت واحد، وهى الفكرة التى طبقتها الكاتبة نيكول رافتر - بخلفيتها فى الدراسات القانونية والاجتماعية - على أفلام الجريمة. لتبحث فيما إذا كانت مثل هذه النوعية من الأفلام تعكس فقط مفاهيمنا عن الجريمة والمجرمين وكل نظام العدالة والقانون، أو أنها أيضًا تعيد تشكيل هذه المفاهيم ذاتها؟

هناك على سبيل المثال مفهومان متناقضان فى نظرية الإجرام. ينادى المفهوم الأول بأن المجرم شخص استثنائى مشوه، وأنه "مجرم بالفطرة"، فى حين يؤكد المفهوم الثانى على أن السياق الاجتماعى هو الذى يصنع المجرم، ويحيل هذا المفهوم النزعة الإجرامية إلى تجارب مر بها المجرم فى حياته. أو بكلمات أخرى فإن الجانى فى جريمة ليس إلا ضحية فى جريمة سابقة. وقد تكون الجريمة التى تعرض لها أولاً أوسع وأشمل، بحيث تضم الظروف الاقتصادية والثقافية والسياسية التى عاش فيها. ولقد وجد هذان المفهومان كلاهما طريقه إلى السينما. فظهرت أفلام مثل "بذرة الشر" (١٩٥٦) تؤكد على العوامل الوراثية التى تنتقل من جيل إلى جيل. ولا يمكن الفرار منها. فى حين جاء فيلم "سائق التاكسى" (١٩٧٦) مثلاً ليشير إلى الشاب الذى عاد من حرب فيتنام، مثقلا بتجربة مريرة من العنف الدموى الذى لم يعرف له هدفًا، ليجد أن مدينته نيويورك تسبح فوق بحر من الفساد، فيتحول إلى خارج عن القانون: لأنه يرى أن القانون السائد لا يحقق العدالة كما يريدها.

فى النموذج الأول ينعكس المفهوم البيولوجى فى تفسير الجريمة، فى حين ينعكس المفهوم الاجتماعى فى النموذج الثانى. ولكل منهما سياقه التاريخى الذى ظهر فيه، وفى ذلك دليل على أن السينما "مرآة" للتطورات التاريخية بكل أبعادها: الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية. وأهمية كتاب "طلقات ولقطات فى المرآة" تأتى من قدرته على تطبيق هذا المنهج الاجتماعى من خلال أفلام الجريمة. وهو منهج يمكنك أن تمتد به إلى الأنماط الفيلمية الأخرى لتصل إلى نتائج تتعلق بالفن والمجتمع معا.

تأمل على سبيل المثال فيلما مثل "بونى وكلايد" (١٩٦٧)، إنه يبدو فى ظاهره إعادة تسجيل روائية لسيرة حياة حقيقية لاثنين من لصوص البنوك فى العقود الأولى من القرن الماضى، لكن ظهوره فى النصف الثانى من الستينيات جاء انعكاسا لثورة الشباب آنذاك على تقاليد الجيل السابق، كما عبر عن القمع الذى يعانى منه الجيل الشاب من المؤسسات السياسية والاجتماعية السائدة، لذلك بدا البطلان أقرب للأبطال التراجيديين. وجاء مشهد مصرعهما برصاص الشرطة كأنه مرثية وليس عقابًا لمجرمين يستحقان - كما فى مواضعات الأفلام - الموت بوصفه عقابًا للخروج على القانون.

لكن المنهج الاجتماعى لا يحيل دراسة الفن إلى بعد واحد كما يتصور البعض، خاصة إذا وضع فى اعتباره العلاقات الجدلية المتشابكة بين كل العناصر. والمهارة الحقيقية فى استخدامه هى ألا يتحول إلى منهج "وحيد" فى دراسة الفن، مثله فى ذلك مثل منهج التحليل النفسى، أو السيميوطيقا، أو أى من المناهج الأخرى، فلكل منها إسهاماته التى تلقى الضوء على جانب من العمل الفنى. فكأن كلاً من هذه المناهج ينظر إلى أحد أسطح بللورة، لا يستطيع منهج منها الزعم بأنه رأى البللورة كاملة، لكن تكامل هذه المناهج هو الذى يتيح لنا فهما أعمق للعمل الفنى.

ومن أجمل أجزاء الكتاب ذلك الجزء الذى يتناول بالدراسة ثلاثة أفلام تناولت قضية (أو جريمة) واحدة، والتى عرفت باسم "قضية ليوبولد وليب". إن هذه النسخ السينمائية الثلاث توضح تمامًا منهج الكتاب، بأن السياق هو الذى يجعل لكل منها شكلاً ومضمونًا محددين. تعود القصة الحقيقية للقضية إلى العشرينيات، وكان الشابان ليوبولد وليب يؤمنان بنظرية تفوق الأذكياء من البشر

بما يعطيهم الحق فى التحكم فى حياة الآخرين وموتهم (لقد كان ذلك أيضًا هو سياق تصاعد الأفكار العنصرية التى تولدت عنها الفاشية والنازية والصهيونية). ومما زاد من إحساس الشابين بهذا التفوق المزعوم أنهما كانا "مختلفين" ـ كما يتصوران ـ عن الآخرين، فهما ثريان، ويهوديان، ومرتبطان بعلاقة جنسية مثلية. وقد دفعهما هذا الإحساس المضلل إلى ارتكاب "الجريمة الكاملة"، فقتلا صبيا صغيرا فى أحد أحياء شيكاغو، ووضعا جثته فى خزانة أقاما فوقها وليمة لوالدى الصبى الصغير!!

عن هذه الجريمة ظهر أولا فيلم "الحبل" (١٩٤٨) لألفريد هيتشكوك، الذى لم يذكر شيئا عن ديانة القاتلين أو النزعة الجنسية التى تربطهما، ليهتم الفيلم بالجريمة ذاتها، وبعلاقة الآباء بالأبناء، والأهم هى مغامرة هيشكوك الشكلية بأن يصنع ـ على عكس المفهوم السائد عن أفلام التشويق ـ فيلمًا بلا مونتاج، حيث "يبدو" أن الفيلم كله لقطة واحدة متصلة دون قطع مونتاجى واحد. أما "التفوق" الذى يؤمن به البطلان فقد تجسد سينمائيا من خلال الشقة العلوية التى تطل على المدينة وسكانها كأنهم نمل يمكن أن تدوسه بالأقدام.

ويأتى الفيلم الثانى عن نفس القضية "إكراه" (١٩٥٩) للمخرج ريتشارد فلايتشر، ليركز فقط على دور القانون فى الكشف عن الجريمة، فكأن القانون هو الضمان الوحيد لإعادة النظام للسياق الاجتماعى. أما الفيلم الثالث "الخَدَر" (١٩٩١) لتوم كالين فيركز على تحليل الهوية الدينية والسياسية للشابين. وبذلك فإن كلاً من هذه الأفلام الثلاثة ليس "القصة" وإنما معالجتها، من خلال اختيارات بشأن الشخصية والموقف والمكان. وهى الاختيارات التى تسعى للتركيز على أيديولوجية محددة يتبناها صانع الفيلم، وناتجة أيضًا عن السياق الاجتماعى الذى جعل الفنان يؤمن بهذه الأيديولوجية دون غيرها. لم يكن ممكنًا مثلاً للفيلمين الأولين أن يلمسا يهودية البطلين؛ لأنها سوف تشير مباشرة للعلاقة بين نظرية "السوبرمان" والنازية والصهيونية معًا. وهو ما كان مثيرًا للجدل (إلى درجة التحريم) فى أعقاب الحرب العالمية الثانية وانتشار أسطورة الهولوكوست!! فى حين جاءت ما بعد الحداثة وسياسيات الهوية فى التسعينيات لتساعد الفيلم الثالث على التناول الصريح لديانة البطلين ونزعتهما الجنسية. وكما تقول مؤلفة

الكتاب نيكول رافتر: "وبرغم أن الأفلام الثلاثة مبنية على حادثة واحدة فى التاريخ الأمريكى، فإن كلاً منها يشتمل على أيديولوجيا مختلفة".

ذلك هو الإنجاز المنهجى الأهم لكتاب "طلقات ولقطات فى المرآة": الفن يعكس الواقع، ويساعد فى تشكيله. وبهذا المفهوم الاجتماعى الناضج يمكن للفنان من جانب أن يشعر بمسئوليته تجاه مجتمعه، بعيدا عن القول الساذج أحيانًا والمستغِل أحيانًا أخرى بأن الفن مجرد انعكاس للواقع، ومن جانب آخر يمكن للناقد أن يمتلك أداة للتحليل، تجعله أقدر على إلقاء الضوء على العمل الفنى، بما يساعد المتلقى أن يكون بدوره أكثر تذوقًا ووعيًا وفهما للفن والحياة معًا.

إهداء المؤلفة:

مرة أخرى،

إلى أليكس هان

مقدمة الطبعة الثانية

عندما أخبرت أحد زملائى بأننى أكتب كتابًا عن أفلام الجريمة، قال لى: "آه، إننى لا أحب هذه الأفلام، يجب ألا يتعرض الأطفال لذلك الكم الهائل من الدم والعنف". وبشكل ما فإن كتابى هو رد الفعل لذلك القول: فأفلام الجريمة هى إحدى أكثر الوسائل تأثيرًا فى العالم لإثارة القضايا الجدالية حول الجريمة والعدالة، فهى تخلق لغة مشتركة ومألوفة فى العالم كله، وبذلك فإنها تدعونا للمشاركة فى الدراسة العالمية للمشكلات الاجتماعية فى نفس الوقت الذى تقدم لنا المتعة والتسلية. وفى الحقيقة، إن أفلام الجريمة ليست المشكلة، بل إنها رد الفعل على مشكلات، وهى طريقة لطرح الأسئلة وتقييم الإجابات. كما أنها أيضًا، وبشكل مهم، تمثل منبعًا هائلاً للمتعة المشتركة، للبالغين والأطفال على السواء.

ومن حُسن الحظ أن الاستجابة المرحِّبة بالطبعة الأولى من الكتاب توحى بأن هناك قراء كثيرين يشاركوننى هذا الرأى. لهذا فإننى سعيدة بأن أقدم هذه الطبعة الثانية، أولاً لأن العمل فيها أقنعنى أكثر من أى وقت مضى بأهمية الدراسة النقدية لأفلام الجريمة، وثانيًا لأن لدىَّ الآن فرصة أخرى لأحدد وأناقش التغيرات التى حدثت فى هذا المجال. وبرغم أننى ما زلت أقدم تعريفًا لأفلام الجريمة على أنها تصنيف يشمل أفلامًا من كل الأنواع تؤدِّى فيها الجريمة أو نتائجها دورًا محوريًا، فإن هناك تغيرات فى الأنماط الفيلمية - التى جعلت بعض التعميمات التى قدمتها منذ سنوات قد عفا عليها الزمن - هذه التغيرات تدعو إلى إعادة التفكير فى التصنيفات وفى إعادة صياغة النظرية.

وبشكل خاص، فإن هذه الطبعة الجديدة من كتاب "لقطات وطلقات فى المرآة" تمنحنى الفرصة لتناول القضايا الأربع التى كانت فى ذهنى منذ أن نشر الكتاب فى طبعته الأولى. أما القضية الأولى، فهى معنى الشكل الحالى الذى آلت إليه أفلام السفاحين، مثل فيلم "سايكو أمريكى"، و"دالمر"، و"جاسى" و"هانيبال"، و"التنين الأحمر"، ففى هذه الأفلام شخصيات مسطحة، تشبه مصاصى الدماء، وحبكات مكونة من فقرات، وهو ما يتناقض بوضوح مع الدراسات النفسية المحكمة لأفلام السفاحين، مثل "سفاح بوسطن" أو "سايكو" على سبيل المثال. ما هو الدور الذى تؤديه أفلام السفاحين الجديدة تلك فى الجدل الدائر حول الجريمة؟ هل هناك علاقة بين صور القتل العنيفة فيها، والسياسات الأمريكية المعاصرة حول احتواء المجرمين الخطرين؟ ما علاقتها الوثيقة بالأفلام التى تشبهها على نحو كبير، مثل أفلام الرعب للمراهقين من نوعية "يوم الجمعة فى الثالث عشر"؟ لقد أدت بى هذه الأسئلة إلى أن أضيف فى هذه الطبعة فصلاً جديدًا أناقش فيه أفلام السفاحين، والقتلة بطعن السكاكين، والمرضى النفسيين، باعتبارها أنواعًا مختلفة من المعالجة السينمائية، لكل منها تاريخها وجمهورها ورسالتها حول النظام الاجتماعى.

كما أن الطبعة الجديدة تعطينى فرصة لاستكشاف واحدة من أكثر الظواهر تعقيداً فى السينما المعاصرة، وهى ظهور أفلام تؤكد عدم اليقين الأخلاقى. لقد كانت الأفلام المبكرة عن الجريمة تفترض فى العادة وجود إجماع اجتماعى حول ما هو صحيح وما هو خطأ، حول الخطيئة والعقاب. وهذا ما تفعله الأفلام المعاصرة حول الجريمة، والتى تلتزم بتقاليد أفلام الجريمة. لكن هناك أفلامًا أخرى، أُطلق عليها أفلام التقاليد البديلة أو الأفلام النقدية حول الجريمة، وهى تطرح عالمًا من التميع الأخلاقى، وتنتج حاليًا بأعداد متزايدة. هناك من بينها أفلام بلا بطل على الإطلاق، فى حين هناك أفلام أخرى تصور بطلاً يبحث عن وضوح أخلاقى مراوغ. ففيلم مثل "النهر الغامض" (٢٠٠٣) مثال شهير على ذلك، إنه لا يحاول مطلقًا أن يحل الصدام الرئيسى فيه بين قيم مجتمع منفصل ومنعزل، وبين نظام العدالة الرسمى. وفى فيلم "ضحايا بالمصادفة" (٢٠٠٤) ينجو الضحية سائق سيارة أخرى، بل إنه ينقذ المرأة الشابة الجميلة، لكن الفيلم ينتهى

به وهو يمضى إلى مستقبل غير محدد. فى حين يظل القاتل ميتًا فى قطار خالٍ يدور فى مدينة خالية. والفيلم التسجيلى "القبض على آل فريدمان" (٢٠٠٣) يضع المتفرج فى مكان الباحث. ليدفعه إلى البحث عن الوضوح فى عالم ينكر وجود حقائق صادقة نهائية. وهذه الطبعة الثانية تتضمن فصلاً كاملاً عن الأفلام المعاصرة التى تدور حول الالتباس الأخلاقى. ويركز هذا الفصل بشكل خاص على النمط السينمائى الفرعى الذى يعالج الجريمة الجنسية والانحراف الجنسى.

من جانب ثالث. فقد استخدمت هذه الطبعة الجديدة لكى أرصد التغيرات فى الأنماط التقليدية لأفلام الجريمة، وأستكشف كيف أن هذه التطورات تؤثر فيما تقوله لنا هذه الأفلام عن الجريمة. والقانون. والتحكم الاجتماعى. فالأنماط المألوفة - مثل أفلام رجال الشرطة. ودراما المحاكمات وغرف القضاء، وأفلام السجن - هى فى حالة تغير مستمرة، وهناك أشكال جديدة تولد فى حين أن الأنماط القديمة تندمج وتأخذ أشكالاً جديدة. وأهم هذه التغيرات. والذى أعطيه هنا الاهتمام الأكبر. هو تطور الدراما التقليدية عن المحاكمة إلى نوع جديد من أفلام القانون. يتأمل طبيعة القانون الجنائى دون العودة إلى مشاهدة قاعة المحكمة، بل فى بعض الأحيان بدون شخصيات المحامين.

ورابعًا، فقد استخدمت هذه الطبعة الجديدة باعتبارها فرصة لمعالجة القضية المعرفية الأساسية التى يثيرها عنوان الكتاب وفكرته المحورية: إذا كانت أفلام الجريمة من جانب، والمجتمع من جانب آخر. مرتبطين بالتأثير والتأثر الدائمين فى انعكاسات تشبه الصور فى المرآة، فكيف يتم ذلك على المستوى الفردى؟ ماذا يتعلم المشاهد من أفلام الجريمة؟ وما علاقتنا بالظاهرة المسماة الثقافة الشائعة؟ وإلى أى حد يتم توصيل هذه العلاقة من خلال الأفلام؟ لقد اعتمدت على الدراسات النفسية والاجتماعية للثقافة لكى أطرح فى المقدمة نموذجًا للأفلام باعتبارها مصدرًا للمعلومات الثقافية، فبعض هذه الأفلام يغذى أيديولوجياتنا وأبنيتنا الذهنية. وفى الفصل الثانى اعتمدت على هذا النموذج لكى أشرح كيف أنه لا يمكن أبدًا لهذه الأفلام ذاتها أن تكون سببًا مباشرًا فى الجريمة. قد تؤثر الأفلام فى السلوك، ولكن بشكل غير مباشر فقط. من خلال اندماجها فى أدواتنا التى تشكل قصصنا ومعتقداتنا.

وتحذف هذه الطبعة الجديدة الفصل الأخير من الطبعة الأولى، والذى كان يدور حول مستقبل أفلام الجريمة. (لقد تحققت بعض توقعاتى - مثل اختيار الملونين فى أدوار البطولة المحورية فى أفلام التيار السائد، وذلك بأسرع مما كنت أتوقع). لقد وضعت بدلاً من هذا الفصل فصلين جديدين عن الأفلام المعاصرة التى تدور حول الالتباس أو الغموض الأخلاقى، وأفلام السفاحين والقتلة بالسكاكين والمرضى النفسيين. كما قمت بتنقيح الفصول الأخرى لكى أضم إليها الأفلام المعاصرة، وأحدد اتجاهات هذه الأفلام. وفى الوقت الذى يستمر فيه تركيزى على أفلام هوليوود، فإن هذه الطبعة الجديدة تشمل أفلامًا تم صنعها خارج الولايات المتحدة، مثل "على آخر نفس"، و"سارق الدراجة"، و"راشومون"، وهى من بين الكلاسيكيات فى هذا المجال.

ولقد اعتمدت هذه الطبعة، مثل الطبعة الأولى، على مساعدة درو تود، مدرس السينما فى جامعة سوفولك، والمتخصص فى تاريخ السينما، ومؤلف الفصل الذى يدور حول تاريخ أفلام الجريمة. كما أقدم امتنانى للطلبة الذين قمت بالتدريس لهم فى مناهج أفلام الجريمة، والذين عرفونى بأفلام كانت سوف تفوتنى، وساعدونى على أن أفهم معنى "أفلام الجريمة" بالنسبة لهؤلاء الذين لم تبدأ علاقتهم الجادة بالسينما حتى أواخر تسعينيات القرن العشرين. ولمحررتَى كتاباتى فى دار نشر جامعة أوكسفورد، شانون ماكلاكلان وإليسا موريس، كانت هناك إرشادات فعالة ولبقة. كما استفدت من محادثاتى مع ديدى فيلمان، محررة الكتب القانونية فى أوكسفورد، وساعدتنى سوزيت تالاريكو، من جامعة جورجيا، وهى معلمة لأول مناهج لأفلام الجريمة فى البلاد، على أن ألتقى وطلبتها وأناقش معهم معالجتى، كما أمدتنى برأيها المفصل حول الفصلين الخامس والثامن، بالإضافة إلى أنها دعمت هذا المشروع منذ البداية، أما سيسيل جريك، من مدرسة علم الجريمة والقضاء الجنائى فى جامعة فلوريدا، فقد أفادنى بتعليقات طلبته حول الطبعة الأولى، وقد ساعدنى ذلك كثيرًا فى التنقيح، بالإضافة إلى ذلك فقد شاركنى هو وزميلته كارولين جوان (كاى) بيكارت، بمنتهى الكرم، فى مواد غير منشورة عن أفلام الجريمة. وبالمثل، فإن راسيل كامبيل من جامعة فيكتوريا فى ويلينجتون، تعطف بمشاركته فى فصول من كتابه القادم

"نساء سيئات السمعة: العاهرات والدعارة فى السينما" (دار نشر جامعة ويسكونسين). يوجد آخرون ساهموا فى هذه الطبعة الثانية. وهم جوين بوث من دار نشر جامعة أوكسفورد بإنجلترا، وروس بيرنيت من مركز جامعة أوكسفورد لأبحاث علم الجريمة، وستيف ماك وميشيل براون من جامعة إنديانا، ولاورا فريدر وسايمون سينجر من جامعة نورث إيسترن، ومايكل فريمان من يونيفرسيتى كوليدج فى لندن. وإليزابيث هوران من جامعة ولاية أريزونا، وريبيكا إيه سينجر من بروكلاين فى ماساشوسيتس، وجوفانى تيسو من جامعة فيكتوريا فى ويلينجتون، وسوزان وتونى ويدون من إيست بيركاشير فى فيرمونت، والمراجعون الكثيرون فى أوكسفورد لمقترحاتى حول هذه الطبعة الجديدة. وأنا مدينة بأكبر الدين للمشبيهين المعتادين(*) ـ المحررين والرفاق المتضلين لها دائماً والذين لا يعرفون الكلل، آليكس هان، وروبرت هان، وسارا هان.

(*) (تستخدم المؤلفة هنا تعبيرًا جنائيًا هو فى الوقت ذاته اسم أحد الأفلام المهمة فى هذا السياق ـ المترجم).

مقدمة الطبعة الأولى

سوف يقول البعض أننى كتبت هذا الكتاب لكى أقضى بضع سنوات فى مشاهدة الأفلام. وبرغم أن فى ذلك جانبًا من الحقيقة، فإننى أفضل الاعتقاد أن هذا الكتاب جاء نتيجة شكّى من الطريقة التى كنت بها أنا وزملائى نقوم بتدريس مناهج علم الجريمة. لقد كنا نتجاهل فى الأغلب كل مصدر آخر للمعلومات عن الجريمة والمجرمين. وقمنا بالتركيز على أدبيات علم الاجتماع. وبرغم أننى كنت أشير من وقت إلى آخر إلى شذرات تاريخية. وأقترح قصة قصيرة أو فيلمًا لكى أنشط المناقشات، فقد كنت أعلم أننى لا أُشبع جوع طلبتى للحديث حول المسائل الجنائية التى تثيرها الأفلام. لقد كان واضحًا أن الأفلام تشكل أحد مصادر أفكارهم عما هو مشروع وما هو غير مشروع. وعن حجم الأنواع المختلفة للجريمة، ودوافع من يكسرون القانون. وبسبب قلقى حول تلك الفجوة بين قاعة الدرس والحياة اليومية، فقد خصصت منهجاً عنوانه "أفلام الجريمة والمجتمع".

وسرعان ما اكتشفت أن هناك كتابًا واحدًا حول هذا الموضوع، وأنه يناقش فى الأساس أفلام العصابات. فى حين كنت أريد أن أغطى أيضًا أفلام رجال الشرطة، والمحاكمات، والسجن. ومنذ ذلك الوقت ظهرت دراسات قليلة حول علاقة الجريمة بوسائل الإعلام، لكن لم يكن من بينها ما يتناول الأفلام بشكل خاص. (فى الحقيقة أن معظم هذه الدراسات يركز على التليفزيون ووسائل الإعلام الإخبارية). لقد كنت فى حاجة إلى كتاب يأخذ بجدية رسائل أفلام الجريمة. ويكشف ليس فقط عن عدم دقتها فى تصويرها الجريمة وإنما فى تيماتها وآيديولوجياتها المحورية. لقد كنت أريد أن أعرف ما تقوله أفلام الجريمة

عن القانون. ولماذا تحوّل فى العادة المجرمين إلى أبطال. والسبب فى أن الجمهور من كل الأعمار، ومن الذكور والإناث على السواء، يجد متعة فى هذه الأفلام. ولهذه الأسباب كتبت هذا الكتاب.

لقد أصبحت الأفلام هى الوسيلة المحورية فى نشر الثقافة الشائعة والسائدة فى الولايات المتحدة. وبسبب عولمة الأسواق السينمائية فإن الأفلام تلعب أيضاً دورًا مهمًا على المستوى العالمى فى توزيع الصور والأساطير والقيم. إن الأفلام بالنسبة لأغلبنا تمثل مصدرًا مهمًا - بل لعله المصدر الأهم - للأفكار حول الجريمة والمجرمين. لهذا فإن من المهم للمشاهد العادى أن يعرف شيئًا عن تاريخ أفلام الجريمة وعلاقتها بالمجتمع، وما تقوله عن أسباب الجريمة، والقيم الأخلاقية لأبطالها من المجرمين. لقد كتبت هذا الكتاب لعموم القراء بالإضافة إلى طلبة مناهج علم الجريمة والسينما. واحتفظت بنقاط الجدل المدرسية للهوامش. إن الجميع يشاهدون أفلام الجريمة، وإننى أود أن يكون هذا الكتاب مفهوماً مثل الأفلام ذاتها، لأن الأفلام من أكثر أشكال التسلية ديموقراطية.

فى قائمة معهد الفيلم الأمريكى لعام ١٩٩٨ لأفضل مائة فيلم يوجد تسعة عشر فيلمًا من أفلام الجريمة تتضمن "الأب الروحى" (رقم ٣ فى القائمة)، و"سانصيت بوليفارد" (رقم ١٢)، و"سايكو" (رقم ١٨)، و"الحى الصينى" (رقم ١٩)، و"الصقر المالطى" (رقم ٢٣)، و"بونى وكلايد" (رقم ٢٧)، و"كنز سييرا مادرى" (رقم ٣٠)، و"الأب الروحى، الجزء الثانى" (رقم ٣٢)، و"مقتل طائر مغرد" (رقم ٣٤). ولقد قمت بتشكيل قائمة بسؤال الأصدقاء والزملاء والطلبة وحتى الغرباء الذين التقيت بهم فى الطائرات، لأفضل عشرة أفلام للجريمة مفضلة لديهم. وقد تضمنت تلك القائمة هذه الأفلام التسع، بالإضافة إلى أفلام أخرى مثل "هواية جمع معلومات عن القطارات"، و"أهل القمة"، و"مشتبهون عاديون"، و"الحرارة البيضاء". والقائمة الخاصة بى تتغير طوال الوقت، لكن يتنافس على المركز الأول فيها دائمًا "الأب الروحى" و"سايكو" و"سائق التاكسى". كما يأتى فيها "كلاب المستودع" و"الرفاق الطيبون" و"النافذة الخلفية" و"المحتالون".

لقد كتب الفصل الأول درو تود، الذى يُحضِّر رسالة الدكتوراه فى الدراسات السينمائية فى جامعة إنديانا. وبرغم أننى قمت ببعض التنقيحات فما يزال هذا

الفصل من تأليفه. أما تشارلز ألكساندر هان ("ابنى المحامى") فقد كتب المسودتين الأوليين عن أفلام المحاكمات، وبرغم أن هذا الفصل بدوره قد تغير كثيراً فإنه ما يزال يحتفظ بالعناصر الأساسية فى الأصل. وإلى أليكس أيضاً يعود الفضل لدعمه المتحمس لهذا المشروع منذ لحظة التفكير فى إنجازه. فقد قام بالقراءة المتفحصة للكثير من الفصول. وقام ببعض التحليلات السينمائية الذكية. ولاعترافى بدوره فإننى أهدى هذا الكتاب إليه.

كما أدين بالشكر للكثير من الناس، من بينهم ليزا كوكلانز من كلية بوسطن للمساعدة فى المراحل الأولية لهذا المشروع، وجارى إدجرتون ولوسيين إكس لومباردو لدعوتى للمشاركة فى مهرجانه السينمائى فى جامعة أولد دومينيون، وجيمس بيرتون هان لمشاركته إياى فى معرفته الواسعة بالأفلام، وسارا ريتشيل هان لقراءتها الحساسة للأفلام. وتشجيعى على مشاهد الفيلم الفاتن الحزين "عين الله"، وجيروين جى دابليو كوك، وبيتر جيه ليبيسكا لأفكارهما حول مستقبل أفلام الجريمة، وستيفان ماشورا وستيفان أولبريتش لعملهما حول القانون فى الأفلام. ومايكل شيفلى وكورتنى ألين (كورتنى جراسيسون الآن) من جامعة نورث إيسترن لاقتراحاتهما السينمائية، وديبرا ستانلى من جامعة ولاية كوينيكتيكات على توليها عبء مشروع الكتابة المشتركة عندما كنت أعمل فى هذا الكتاب، وجوديث يارنول لحديثنا حول العنف فى السينما. والآخرون الذين ساهموا يتضمنون تى سوزان تشانج، وسوزان إيرنوى، وجاك فريدمان، وجوزيف فيرارا. ودانييل تاونر، وكيت كوك، وموظفى المكتبة فى كلية جونسون ستيت فى فيرمونت، وفاليرى جينيس، وجارى ماركس، وداريو ميلوسى، وتيودور ساسون. وألكساندر تود، وفريند وايلر. وكان روبرت دائماً يدعمنى بإصرار، فى إصلاح جهاز الفيديو. وتحرير كل فصل (بعضها لأكثر من مرة)، ومشاركتى مشاهدة أفلام كان يفضل فى بعض الأحيان ألا يشاهدها. إن هؤلاء الأصدقاء والزملاء رفاق طيبون، وإذا كانت هناك مشكلات فى هذا الكتاب فإننى فى هذا الصدد الشخص الشرير فى الفيلم.

ملاحظة حول استخدام التواريخ

لقد ذكرت تاريخ العرض عندما يأتى ذكر الفيلم لأول مرة فى الفصل. ويوجد ملحق يضم قائمة بكل آفلام الجريمة المشار إليها فى هذا الكتاب وتواريخ عرضها، لذلك يمكن للقارئ آن يعرف تاريخ فيلم ما عند ذكره فى منتصف فصل ما بآن يرجع لهذا الملحق.

مقدمة

أفلام الجريمة والمجتمع

"كان جون ديلينجر... مهووساً بالأفلام، وقد لقى مصرعه برصاصات الشرطة بعد مشاهدته فيلم "ميلودراما مانهاتن"، والذى كان يؤدى بطولته كلارك جيبل فى شخصية تشبه كثيراً جون ديلينجر"

مارك كوستيللو

إن أفلام الجريمة تعكس أفكارنا حول القضايا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الأساسية، وهى تقوم فى الوقت ذاته بتشكيل الطريقة التى نفكر بها وصياغتها فى هذه القضايا. وعندما ننظر إلى العلاقة بين أفلام الجريمة والمجتمع، فإننا نرى تأثرًا وتأثيرًا ديناميكيين بين الفن والحياة. وهذا الكتاب يدرس هذا التأثر والتأثير من خلال منظورات متعددة لتاريخ وتقنيات السينما والتاريخ الاجتماعية، والقانون الجنائى، وعلم الجريمة.

وداخل هذا الإطار التحليلى الواسع، فإن هذا الكتاب يحاول تأكيد أنه سواء كانت أفلام الجريمة تصور رجال شرطة، أو مخبرين سريين، أو محاكمات، أو سجون، أو الجرائم نفسها، فإن هذه الأفلام قد صنعت تقليديًا نوعين من الحجج فى آن واحد. فهى من جانب تنتقد بعض أوجه المجتمع، مثل قسوة الشرطة، أو عنف السجون، أو الحواجز القانونية أمام تحقيق العدالة، أو خطر الجريمة، عادة من خلال تشجيع المشاهد على التوحد مع الشرير "الطيب" الذى يتحدى النظام. ومن جانب آخر، فإن أفلام الجريمة تساعدنا على التوحد مع شخصية تستعيد القانون والنظام فى النهاية، حتى لو كان ذلك يعنى عقاب البطل الشرير أو موته.

وهكذا فإن أفلام الجريمة تتيح أنواعًا متناقضة من الإشباع: أن نفخر بقدرتنا على التفكير النقدى والتوحد مع الشخصية التى تتحدى السلطة، وتفضح الظلم، وتعلى من شأن المضطهدين وتجعلهم أبطالاً. وأن نفخر أيضًا بنضجنا فى دعم استعادة النظام الأخلاقى، مما يجعل المزيد من التمرد غير ضرورى. لقد أعطت أفلام الجريمة منذ الأيام الأولى للسينما هذا الإشباع المزدوج لتساعدنا على أن نعيش لساعة أو ساعتين فى حالة من النفاق الممتع.

إن هذه الحركة المزدوجة اتسمت بها معظم أفلام الجريمة قبل عام ١٩٧٠، لكن منذ السبعينيات تطورت تقاليد بديلة ترفض الحلول السهلة الماضية. كانت هذه التقاليد البديلة صارمة وكئيبة، وهى ترفض الخيالات البطولية والنهايات السعيدة. لكى تظهر لنا سعادة الجنوح إلى العنف (مثل فيلم "البرتقالة الآلية"، ١٩٧١)، والبهرجة التى تغمر بها حياة الجريمة ("الشوارع الوضيعة"، ١٩٧٣)، والظروف التى تولد نزعة الانتقام ("النهر الغامض"، ٢٠٠٣)، والتهديدات التى تجعل من الصعب على النساء أن يعشن بحرية فى مدينة ("فى مكان منعزل"، ٢٠٠٣)، والحالات الأخرى لفشل العدل والعدالة. ليس هناك من يتم إنقاذه فى أفلام الجريمة النقدية تلك. وقد لا يكون هناك بطل على الإطلاق، أو قد يصعب التمييز بين البطل والشرير. إن منظور هذه التقاليد البديلة لا تلبى الإشباع السهل الذى تحققه أفلام الجريمة الأكثر شيوعًا، لكنها سوف تستمر فى طرح تحديات حادة داخل طيف نمط أفلام الجريمة. فهى تبحث بعمق فى الواقع الاجتماعى للجريمة.

وبرغم أن السينما تؤدى دورًا محوريًا فى خلق طرق تجسيد الجريمة وفهمها، فإن علماء الجريمة كانوا - على نحو تقليدى - يتجاهلون السينما. ويتشبثون بمنظور ضيق لعلم الاجتماع الذى يمنح اهتماماً قليلاً بالتأثر والتأثير بين الجريمة والثقافة(١). فلم يحاول أحد - داخل أى مجال - أن يشرح الجاذبية المتنامية لأفلام الجريمة، والتى كانت تجذب أعدادًا كبيرة من الجماهير منذ الأيام الأولى للسينما الصامتة. كما لم يحاول أحد أن يحلل الطرق التى تبنى بها أفلام الجريمة عوالمنا، ومثلنا العليا، ومعايير السلوك المقبول. وهذا الكتاب يهدف إلى فهم كيف أن أفلام الجريمة تساهم فى (وتعكس) أفكارنا عن الجريمة

والعدالة. والخير والشر، كما يقوم الكتاب بتحديد طبيعة جاذبية هذه الأفلام. ويتعقب الكتاب أيضًا تاريخ أفلام الجريمة، ويحدد التيمات التى كانت تدفع هذه الأفلام للاستمرار عبر الزمن.

عندما ظهر هذا الكتاب لأول مرة. كان الوحيد فى محاولته أن يشمل بالتحليل المجموعة الكاملة للأفلام المتعلقة بالجريمة. لكن هناك محاولة ثانية، هى كتاب توماس لايتش "أفلام الجريمة"[٣]، وهو الكتاب الذى يتناول هذا النمط الفيلمى من الناحية السينمائية، فى حين كان "لقطات وطلقات فى المرآة" يؤكد ما تقوله الأفلام حول الجريمة، والمجرمين. والقانون الجنائى. لكن لايتش يدرك أيضًا الحركة المتبادلة المزدوجة التى تساعد المشاهد على التوحد أولاً مع المعتدى. ثم مع المنتقم، وهو يكتب على ذلك "المشروع المتناقض المزدوج" شارحًا أن "الوظيفة المحورية لفيلم الجريمة هو أن يسمح للمشاهد أن يعيش إثارة السلوك الإجرامى، فى حين يتركه الفيلم حرًا لكى يدين هذا السلوك باعتبار أن من يرتكبه - أيًا كان - يمارس فعلاً إجراميًا". وهو يستنتج أيضًا أن المرء لا يستطع أن يدرك هذه الحركة المزدوجة بالتركيز ببساطة على نمط فيلمى فرعى، مثل فيلم العصابات، أو رجال الشرطة، أو فيلم السجن، إلا إذا كان المرء يملك فهم المدى الكامل لكل أفلام الجريمة، عندئذ تظهر هذه الحركة المزدوجة.

وفى الوقت الذى واجهت فيه أفلام الجريمة كلها إهمالاً حتى وقت قريب، فإن هذا لا ينطبق على أنواعها الجماهيرية الفرعية. إن هناك الآن قدراً معقولاً من الكتابة حول أفلام رجل الشرطة، والمخبر السرى. ورجل العصابات. والمحامين. مع دراسات عن الفيلم نوار والمرأة الفاتنة القاتلة[٤]. علاوة على ذلك، تظهر الآن كتابات عن أفلام المعقدين نفسيًا، مثل كتاب راسيل كامبيل "نساء مدانات" الذى يقدم تحليلاً دقيقًا للعاهرات والدعارة فى السينما[٥]. لكن إذا كانت هناك أنماط فيلمية فرعية وجدت اهتمامًا معقولاً، فإن أنماطًا فرعية أخرى واجهات عدم التفات. تاركة مجالاً واسعًا مفتوحًا أمام المهتمين بتحليل أفلام الجنون الإجرامى، والعنف الأسرى. وإدمان المخدرات وتجارتها، والسطو المسلح. والجريمة السياسية، والجرائم الجنسية. والسرقة، والمطاردة. والرعب، والانتقام. والنساء فى السجون. وعندما تحتل أفلام الجريمة مكانها بوصفها موضوعًا للدراسة.

ويحول الدارسون من مختلف الفروع اهتمامهم إلى هذا الاتجاه، فإن موضوع أفلام الجريمة، والموضوعات الأخرى التى لم تتلق دراسات كافية. سوف تصبح مركز اهتمام كتب ومقالات جديدة.

إن الفجوة بين الدراسات السينمائية وعلم الجريمة يمكن فى النهاية عبورها من خلال علم الجريمة الثقافى. وهو مجال جديد فى البحث يهدف إلى فهم كيف أن المجموعات الاجتماعية تدرك وتخلق المعرفة حول الجريمة[٦]. وإذا وضعنا فى الاعتبار المنتجات الإبداعية(*)، وآثارها العاطفية، بالإضافة إلى السلوكيات غير القانونية. فإن علم الجريمة الثقافى سوف يعالج الجريمة باعتبارها مصدرًا. يولد صور وسائط الاتصال حول أسباب الجريمة والسيطرة عليها. ومن خلال كلمات اثنين من المدافعين عن علم الجريمة الثقافى. فإن هذا العلم "يحاول أن يفهم عالماً يقوم فيه الشارع بكتابة سيناريوهات الأفلام، وتقوم فيه الأفلام بكتابة سيناريوهات الشارع"[٧]. كما أن علم الجريمة الثقافى يؤكد أيضاً جاذبية الانتهاك. ومتعة ممارسة ما هو محرم. وفى كل هذه المجالات فإنه يحاول أن يمتد بمنطقة علم الإجرام فى شكله التقليدى ويجدده، لكنه لم يزل حتى الآن غير متطور جيداً، كما أن المدافعين عنه لم يلتفتوا بما فيه الكفاية بعد إلى السينما. وعندما يتغير هذا الموقف. فإن علم الإجرام الثقافى سوف يتوجه لتشجيع تبادل الأفكار بين أخصائيى السينما وعلماء الإجرام. ليفى بقدرته على أن يفتح مجال الدراسة "ليس فقط أمام الصور، وإنما أيضاً صور الصور، تلك القاعة اللانهائية من المرايا"[٨]. وقد نكتشف قدرًا هائلاً من الإمكانات حيث أفلام الجريمة والحياة اليومية يؤثر كل منهما على الأخرى بلا توقف، فى تشكيل تتابع الأحداث. ويصبح كل منهما نسخة من الأخرى، وتكشفان عن طرق لتفسير ذواتنا وأفلامنا. إن من الأفضل أن نستطيع أن نراقب أنفسنا ونحن نشاهد الأفلام - وهذا أيضًا أحد أهداف هذا الكتاب.

إن عدم الترحيب التقليدى لدى الدارسين تجاه دراسة موضوع أفلام الجريمة. ينبع فى مجمله بلا شك من تعقيد طبيعة هذا الموضوع وامتدادها. إن آلاف الأفلام يمكن تصنيفها أفلام جريمة. فكيف يمكن للمرء أن يتناول بالتحليل هذا

(*) أى الأفلام فى هذا السياق المترجم.

الكم الهائل والهلامى من المادة؟ وهل يجب علينا أن نضم إليها أفلامًا مثل "شرطة بيفرلى هيلز" (١٩٨٤، ١٩٨٧، ١٩٩٤). وفيلم ألفريد هيتشكوك "هياج" (١٩٧٢)، وسلسلة "السلاح المشرع" (١٩٨٨، ١٩٩١، ١٩٩٤)، و"عصابة أوشان ذات الأحد عشر فردًا" (٢٠٠١). و"عصابة أوشان ذات الاثنى عشر فردًا" (٢٠٠٤) والتى تدور حول جريمة، لكنها كوميدية فى جوهرها؟ وماذا عن "ممر الصدمات" (١٩٦٣). قصة المخرج سام فوللر عن صحفى يطارد قاتل أحد مرضى مستشفى الأمراض العقلية، وهو الفيلم الذى يهتم بالجنون أكثر من اهتمامه بالجريمة (فى النهاية فإن الصحفى ذاته يصاب بالجنون، بعد تعرضه لعلاج بالصدمات الكهربائية)؟ هل نرمى بالشبكة إلى مدى واسع لكى نضم أيضاً فيلمى كوينتين تارانتينو "اقتل بيل" (٢٠٠٣، ٢٠٠٤)، برغم أن شخصيات الفيلم أقرب إلى الأبطال الخارقين فى سلاسل الرسوم المصورة. أكثر من اقترابهم من الأبطال البشريين لمعظم أفلام الجريمة؟ إن هذه الأمثلة يمكن مضاعفتها بلا نهاية، وهى تصور بعض المشكلات فى المفاهيم حول تعريف أفلام الجريمة.

تعريف أفلام الجريمة

الطريقة المثلى لتجنب هذا التداخل فى المفاهيم هى أن تعرف أفلام الجريمة على أنها "الأفلام التى تركز أساسًا على الجريمة وعواقبها". وأفلام الجريمة لا تشكل نمطاً فيلمياً (أى مجموعة من الأفلام ذات تيمات ومواقف وأماكن وشخصيات متشابهة)، كما هو الحال مثلاً فى أفلام الويسترن (رعاة البقر) أو أفلام الحرب. إنها بالأحرى تشكل "تصنيفًا يشمل عددًا من الأنماط الفيلمية. مثل أفلام اللصوص، والمخبر السرى، والعصابات. ورجال الشرطة. وأفلام السجن، ودراما ساحة القضاء، والكثير من الموضوعات التى قد لا نستطيع وصفها - ببساطة - إلا بأنها "قصص جريمة". ومثل أسماء أفلام "الدراما" و"الرومانسية" أو مصطلحاتها، فإن أفلام الجريمة مصطلح يغطى مجموعات كثيرة صغيرة وأكثر اتساقًا فيما بينها.

وقد يكون مفيدًا أن نفكر فى تحليل الأفلام من خلال صناديق مختلفة الأحجام. والصناديق الأصغر تحمل الأفلام الفردية، فى حين أن الصندوق التالى فى الحجم يحمل سلسلة (مثل أفلام "هارى القذر" أو كل الأفلام التى أخرجها

هيتشكوك)، ثم الصندوق التالى حيث الأعمال التى تشمل موضوعًا مشتركًا (أفلام المنتقمين، وأفلام الجريمة السياسية) أو شخصية متكررة (الشرطى الفاسد، والبرىء المحكوم عليه بالإعدام). أما الصناديق الكبيرة فتحمل الأنماط الفيلمية، مثل أفلام الويسترن أو أفلام ساحة القضاء. والصناديق الأكبر من الجميع تحمل مجموعات الأفكار فى الأنماط الفيلمية ذات العلاقة. أحدها هو تصنيف "أفلام الجريمة". والذى يشمل فى حده الأدنى الأفلام حول رجال الشرطة والمخبرين السريين، وأنواع الجريمة (السطو المسلح على سبيل المثال) وأنواع المجرمين (رجال العصابات مثلاً، والمحاكمات الجنائية، والسجون)[٩]. ولكن إذا كان هذا التميز بين سلاسل الأفلام، والأنماط الفيلمية، والمجموعات المشتركة فى التيمة، يمكن أن يوضح العلاقات، فإن الأكثر أهمية ليس أن نضع اسمًا للتعريف، بقدر أهمية فهم العلاقات المعقدة بين السينما والمجتمع - الطرق التى يعكس بها أحدهما الآخر ويؤثر فيه. وعلى المدى الطويل، فإن الأقل أهمية هو الطريقة التى نسمى بها الصناديق، لكن الأهم هو ماذا تكشف عنه الطرق التحليلية حول السينما، والثقافة، والمجتمع، ويجب أن تبقى الصناديق مفتوحة حتى نستطيع أن ننقل الأفلام بينها، ونعيد تجميعها لتحديد ما إذا كانت هناك اتجاهات جديدة، ونكشف عن الاهتمامات التى لم تكن ملحوظة من قبل، ونكتشف المعانى الجديدة - وعلى سبيل المثال. ففى الفصل الثالث قمت بتحويل عدد من الأفلام إلى صندوق بحجم النمط الفيلمى الذى أسميته "أفلام المرضى النفسيين" لكى نرى ما قد يكشف عنه ذلك حول الشخصيات النمطية الثابتة والأفكار القانونية فى مثل هذه الأفلام. وفى فصول أخرى أشرت إلى المرونة المتزايدة فى أنماط أفلام الجريمة التقليدية (رجل الشرطة، وساحة القضاء، وأفلام السجن)، وهى التى تشهد مزيدًا من التقسيمات الفرعية، وإعادة الجمع ما بينها. والتطور نحو تشكيل جديد مثل "فيلم القانون". والذى يمثل نموًا لدراما ساحة القضاء التقليدية.

وباستخدام قاعدة المعلومات السينمائية على الإنترنيت imbd. أحصيت عدد أفلام الجريمة (واستثنيت الأفلام المصنوعة للعرض فى التليفزيون). وانتهيت إلى رقم يتخطى عشرة الآلاف. لقد أدركت أن علىّ أن أشاهد أربعة أفلام كل يوم لمدة

سبع ساعات لأرى كل أفلام الجريمة من كل أنحاء العالم (وبالطبع، بعد مرور هذه السنوات، ستكون قد جدت أفلام أخرى)، وهو ما دفعنى إلى أن أفرض حدوداً على مادة موضوع هذا الكتاب. فبعد الفصل الأول، ابتعدت عن الأفلام الكوميدية حول الجريمة، كما تفاديت طول الكتاب أفلام ساحة القضاء التى تتناول قضايا مدنية وليست قضايا جنائية، كما تفاديت الأفلام التى تهدف أساسًا إلى هدف تاريخى، حتى لو كان التاريخ يتضمن جرائم وعقوبات (مثل نسخة عام ١٩٩٦ لفيلم "البوتقة"). كما ابتعدت أيضًا عن أفلام الويسترن (التى يمكن تصنيف الأغلب الأعم منها باعتبارها أفلام جريمة، لكن دور الجريمة لا يتعدى إثارة الحبكة)، وكذلك ابتعدت عن أفلام الحرب، وأفلام الخيال العلمى. وفيما عدا بعض استثناءات، تجاهلت أفلام الجريمة المصنوعة للتليفزيون على أساس أن الأفلام المصنوعة للتليفزيون يتم تشكيلها لجمهور معين، وتحكمها اعتبارات خاصة فى الطموح الفنى، وزمن العرض، والتمويل، غير الاعتبارات المفروضة فى صنع الأفلام السينمائية. وبرغم أن الحدود التى كانت تفرق من الناحية التاريخية بين السينما والتليفزيون تتداعى اليوم، فإن وجود الاثنين معاً يجعل من الصعب الآن اكتشاف الفرق بين المعانى والأدوار الاجتماعية للأفلام الروائية الطويلة التى تدور حول الجريمة[١٠].

وداخل القيود التى فرضتها على نفسى، طورت أربعة معايير للاختيار من بين آلاف الإمكانات للأفلام التى سوف أتناولها بالتفصيل فى هذا الكتاب. المعيار الأول هو أننى وضعت فى الاعتبار السمعة النقدية والاستقبال الجماهيرى، والثانى هو مدى ما يقوله الفيلم بقدر من الأهمية حول العلاقة بين الجريمة والمجتمع، أو كيف أن الفيلم ساهم فى تشكيل فهم هذه العلاقة؟ وعلى سبيل المثال، تناولت ثلاثة أفلام كبيرة عن العصابات تعود إلى بداية ثلاثينيات القرن العشرين، هى "قيصر الصغير" (١٩٣١)، و"عدو الشعب" (١٩٣١)، و"الوجه ذو الندبة" (١٩٣٢)، بالإضافة إلى "الأب الروحى" (١٩٧٢) و"قتلة بالفطرة" (١٩٩٤)، وهى جميعًا أفلام تأخذ موقفًا قويًا تجاه الأصول الاجتماعية للجريمة، وكذلك فيلم "البذرة الفاسدة" (١٩٥٦)، وهو على النقيض فيلم يزعم أن النزوع للجريمة وراثى، ومن ثمَّ فإنه لا يتأثر بالمؤثرات الاجتماعية. أما المعيار الثالث فقد قيِّمت

أهمية الفيلم بالنسبة لتاريخ السينما (سواء من الناحية التقنية، أو النقدية، أو فيما يخص العناصر السينمائية، والموضوع، والسيناريو، والحساسية)، وهو ما أجعلنى أضم فيلم دى دابليو جريفيث "فرسان خليج الخنازير" (١٩١٢)، وهو من أوائل أفلام العصابات. وأيضًا "هارى القذر" (١٩٧١)، أحد أوائل الأفلام الناجحة فى نمط أفلام الشرطة، والذى أطلق جدلاً حول قسوة الشرطة ووحشيتها. كما جعلتنى اعتبارات الأهمية أضم فى هذه الطبعة أفلامًا صنعت خارج الولايات المتحدة، وتركت تأثيرًا قويًا على اتجاه أفلام الجريمة الأمريكية. وأخيرًا، ومن خلال المعيار الرابع، اخترت الأفلام التى تقدم نقاطًا قوية على أنها مدخل لمناقشة آثار أفلام الجريمة على سياسات الحياة اليومية، خاصة بناء القيم الإنسانية على أساس الجنس (ذكر أو أنثى)، والجذور الإثنية، والعرق، والنزعة الجنسية.

لقد ساعدتنى هذه المعايير على مناقشة أفضل أفلام الجريمة وأهمها، وأن أتفادى أسوأها وأكثرها تفاهة. تلك التى تشكل تيارًا لا نهائيًا من أفلام لا تبقى فى الذاكرة عن "جدعان" الشرطة والحسناوات فى السجن. ومع ذلك، ولأننى مهتم باتساع تغطية الموضوع بقدر اهتمامى بعمقها، فقد ضممت أفلامًا أقل أهمية فى قائمة الأمثلة[11]. وبشكل عام، فإننى من بين ما يزيد على أربعة آلاف فيلم جريمة، قمت بمناقشة حوالى ثلث هذا العدد بقدر من العمق.

أفلام الجريمة، والأيديولوجيا، والثقافة

فى الوقت الذى اتخذ فيه بعض الدارسين موقفًا إيجابيًا بفحص ما إذا كان التجسيد السينمائى لعمليات الجريمة والعدالة دقيقة[12]، فإن تناولى للموضوع مختلف. فبدلاً من مقارنة أفلام الجريمة بالواقع الاجتماعى، وقياس الفجوة بينهما، فإننى أرى أن العلاقة بينهما جدلية، طريق ذات اتجاهين: إن أفلام الجريمة تستقى من - ومن ثمَّ تؤثر فى تشكيل - الفكرة الاجتماعية حول الجريمة ومن يرتكبونها. وتناولى أقل اهتمامًا بواقعية التجسيد، مقارنة باهتمامى بالوسائل الأيديولوجية، والتى أعنى بها الافتراضات حول طبيعة الواقع، والمتضمنة فى السرد والصورة السينمائيين.

ولتوضيح فكرتى. تأمل الصورة فى فيلم "ثيلما ولويز" (١٩٩١) بعدما تبدأ المرأتان فى سلسلة جرائمهما. كثيراً ما يضع المخرج ريدلى سكوت المرأتين على خلفية واسعة من السماء الزرقاء، وسلاسل الجبال، والمراعى المفتوحة، ومن خلال الخلفية العظيمة تكتسب ثيلما ولويز هالة من الأهمية والقوة. علاوة على ذلك فلأن جمهور السينما يربط بين هذا النوع من التكوين وأفلام الويسترن التقليدية (حيث تنظر السينما بإعجاب للجواد وراكبه، واضعة إياهما على خلفية من الأماكن المفتوحة). وأيضاً بأفلام الأصدقاء من الرجال. فإن المرأتين تمثلان تداعيات من الصداقة القوية، والاستقلالية، والنقاء، والقوة. وهذه المعانى النابعة من طبيعة السينما واستجاباتنا تجاهها، تكوِّن بعض الرسائل الأيديولوجية لهذا الفيلم، رسائل مدفونة بعمق فى الصورة والخط السردى. ولا يمكن فصلها عنهما[١٣].

ورؤيتى للأيديولوجيا قريبة من رؤية صاحب نظرية السينما آن كابلان. التى تستخدم مصطلح "أيديولوجيا". لا لكى تشير إلى "المعتقدات التى يؤمن بها الناس بشكل واعٍ. وإنما إلى الأساطير التى يعيش المجتمع بها ومعها، وكأن تلك الأساطير تعود إلى "واقع" طبيعى مسلم به"[١٤]. إن "الأساطير" فى هذا السياق لا تعنى تقليلاً من شأن المعتقدات الاجتماعية. لكنها مصطلح يصف المفاهيم الأساسية التى يتمسك بها الناس (عادة دون الكثير من التفكير الواعى) حول كيفية بناء العالم. والأشياء ذات القيمة، والأخرى عديمة القيمة، وما هو طيب وما هو سيئ، وما التصرفات الصحيحة والتصرفات الخاطئة. إننا لا نستطيع التعامل مع العالم، أو نخوض فى حياتنا اليومية، دون أن نعتمد على الأساطير، والمواقف، والمعتقدات، والمواضعات، والافتراضات. التى تشكل جميعها الأيديولوجيا[١٥]. وفيلم "ثيلما ولويز" يصور بوضوح معنى الأيديولوجيا عندما يقدم ثيلما (التى تلعب دورها جينا ديفيز) وقد هجرت المفاهيم التقليدية حول كيف يمكن للمرأة أن تكون مثالية بوصفها امرأة (بأن تتصرف برعونة مثلاً، وأن تقف إلى جانب رجلها). لتفضل مواضعات لويز (التى تلعب دورها سوزان ساراندون) حول الحرية والاستقلالية. وكما يصور هذا المثال أيضًا، فإن الأيديولوجيا فى حالة تغير متواصل. فخلال عملية مواجهتنا للعالم. نستوعب

القصص الجديدة والصور الذهنية التى يمكن أن تشجع التحولات فى الأساطير والافتراضات الأساسية. والكثير مما تواجهه ثيلما يحدث مع الرجال الذين يشجعونها على أن تغير مواقفها تجاه قصص الحب المثلية. كذلك (وإن كان بقدر أقل من الدراما) فإن المشاهد يعيش سردًا وصورة سينمائيين يتحديان مواقفه تجاه الجريمة والمجرمين.

إن للأيديولوجيا علاقة مع السلطة. والأساطير والمواقف والافتراضات التى نعيش معها تؤثر فيما يمكن أن يُقال، وطريقة التعبير المستخدمة، كما أن ما لا يقال هو على نفس القدر من الأهمية ـ من الناحية الأيديولوجية ـ مثل ما يقال. وقبل أن تقدم السينما ضباط شرطة من أصول أمريكية أفريقية، كان من الصعب تصويرهم، ولطالما قدمتهم السينما الأمريكية تابعين مذعنين (مثلما هو الحال فى فيلم "قوة ماجنوم" ـ ١٩٧٣، أحد أفلام سلسلة "هارى القذر"). لقد كان من الصعب تقديمهم أبطالاً. إن ذلك لم يحدث أن ظهر أبطال سود مثل مورجان فريمان فى فيلم "سبعة" (١٩٩٥)، ودينيزيل واشنطن فى فيلم "الشيطان فى زى أزرق" (١٩٩٥) و"جامع العظم" (١٩٩٩)، عندئذ فقط بدأ الأمريكى من أصل أفريقى يحقق وضعاً يشبه وضع كلينت إيستوود كبطل شرطى[١٦]. أما فى الوقت السابق، وبسبب الغياب أو التهميش، فقد كان من المستحيل عليهم الحصول على السلطة. وهكذا فإن الأفلام تشكل الأيديولوجيا عندما تحجب أشياء وتُظهر أخرى فى سردها. وإن جزءًا من هدفى من هذا الكتاب هو الإشارة إلى الأهمية الأيديولوجية لإسقاط بعض العناصر والسكوت عنها. وتلك طريقة فى دراسة كيف أن الأفلام تعكس السلطة وتنتجها.

وعلاقة أفلام الجريمة بالأيديولوجيا، وعناصر الفكر الأخرى، والسلوك الفعلى. قد ألقى الضوء عليها بواسطة علم اجتماع الثقافة[١٧]. ففى منتصف ثمانينيات القرن العشرين. بدأ علماء الاجتماع فى رفض النظرة التقليدية إلى الثقافة باعتبارها كيانًا من المعتقدات، والعادات، والأهداف، والقيم، والمؤسسات التى يتقبلها كل أعضاء مجموعة ما. وبدلاً من ذلك تبنى علماء الاجتماع نظرة إلى الثقافة باعتبارها مخزنًا أو "أدوات" (عدة شغل). والتى أطلق عليها عالم الاجتماع بول دى ماجو "جوالاً من الوسائل والغايات: صورة تحاكى ما يمثل

الأشياء ويجسدها، ومستودعًا من التقنيات"(١٨). إن هذه النظرة الجديدة تتوقع أن الأفراد والجماعات سوف يفسرون الأفلام بشكل مختلف، وأن هذه التفسيرات سوف تتنوع بمرور الزمن، وأن المشاهدين سوف يلتقطون من الأفلام نتفًا مختلفة من المعلومات الثقافية. (إن هذه النظرة تتطابق جيداً مع ردود الأفعال الفعلية تجاه الأفلام: فقد يحب شخص ما إعادة آل باتشينو لفيلم "الوجه ذو الندبة" (١٩٨٣) بسبب الإبهار والمبالغة، فى حين يكرهه شخص آخر بسبب العنف، فى الوقت الذى يحوله أحد أبناء الجيل التالى من الجمهورذ الذى تعود على ثقافة الهيب هوب(*) والمخدرات - إلى فيلم ثقافة خاصة لمجموعة خاصة). وبرغم أن علم اجتماع الثقافة الجديد لا يناقش الأفلام بشكل مباشر، فإنه يتضمن أن الأفلام تقدم شذرات من الثقافة، وهذه الثقافة موجودة فى كل من عقول المشاهدين الفرديين، والوعى الجماعى الأوسع. كما أنه علم الاجتماعى الثقافى يوحى أيضًا بأننا نستخدم هذه الشذرات الثقافية على نحو انتقائى، إذ نلتقط بعضها لكى نبنى ما تسميه عالمة الاجتماع آن سويدلر "استراتيجيات الفعل"(١٩). (وفى تلك الإستراتيجيات نجد الرابطة بين الثقافة والسلوك، وسوف أعود إلى ذلك فى الفصل الثانى، عندما أناقش القضية المثيرة للكثير من الجدل حول إذا ما كانت الأفلام سببًا للجريمة). واعتمادًا على سويدلر والآخرين الذين يعملون فى هذا المجال، نستطيع إذن أن نستنتج أن أفلام الجريمة مصدر ثقافى متاح لنا جميعًا، بمن فى ذلك المجرمون الذين يستقون من هذه الأفلام معلومات حول "كيف يكون" المرء مجرماً. إننا نستطيع أن نفهم لماذا كان جون ديلينجر مهووسًا بأفلام العصابات.

لقد درس علماء الاجتماع وعلماء النفس كيف يقوم الناس بتنظيم تلك الشذرات من الثقافة فى رءوسهم، والجزء الأكبر من هذه الدراسة ناتج عن التأمل والتخمين والحدس، ولكن طبقًا للدليل المتاح حاليًا فإنه يبدو أن تلك الشذرات من المعلومات الثقافية فى أذهاننا تشكل نفسها فى مخططات أو قوالب، نعتمد عليها فيما بعد باعتبارها افتراضات متفق عليها، أو معايير

(*) ثقافة الهيب هوب نشأت فى أمريكا خلال أواخر الثمانينيات، وهى تتسم بكونها شعبية إذ تجمع موسيقى الراب والكتابة والرسوم على الجدران وارتداء ملابس فضفاضة وأحذية غير مربوطة. المترجم

اجتماعية. أو مبادئ، أو ما إلى ذلك، ونستخدمها مرشدًا فى متناول اليد للسلوك، لذلك فإننا غير مضطرين إلى التفكير فى كل فعل من جديد فى كل مرة. ثم تتجمع هذه المخططات فى أبنية ذهنية أكبر، أو أيديولوجيات (بما فى ذلك الافتراضات حول طبيعة الأبطال)، أو نماذج وقوالب، ومنطق، وسرد للذات (وربما فى ذلك الذات الخاصة بحرامى البنوك). والخلاصة هى أن الأفلام مصدر للمعلومات الثقافية، أغلبها يتسكع فى رءوسنا منتظرًا أن يتم استدعاؤه عند الحاجة إليه، لكن بعضها يغذى أيديولوجياتنا ومخططاتنا الذهنية. وهذه المخططات تتفاعل بدورها مع العالم الخارجى، حيث نقابل ظاهرة ثقافية جديدة (بما فى ذلك الأفلام الجديدة)، وتلك بدورها تغذى مخططاتنا، أحياناً تقويها لكنها فى أحيان أخرى تدحضها وتعارضها.

أفلام الجريمة وعلاقتها باللذة

ومع هذه الآثار الخطيرة لأفلام الجريمة، فإن لها قدرة شبه لانهائية على أن تمنح اللذة. فبصرف النظر عن الأفلام الانتقادية للجريمة، والمعارضة لتقاليد تقديم هذه النوعية من الأفلام، فإن أفلام الجريمة تتيح الهروب من الحياة اليومية، وفرصًا لحل الألغاز الغامضة، وإمكانات للتوحد مع أبطال أقوياء أكفاء، ومناسبات لتأمل الاختيارات الأخلاقية بدون اتخاذ هذه قرارات فعلية بشأنها. وحبكاتها المتوقعة وشخصياتها النمطية لا تخيب أمل الجمهور أبدًا، بل إنها تقدم متعة التنويعات على ما هو مألوف. وهى تساعدنا على التوحد مع الأشرار، وأن نصبح أكثر شراً منهم دون أن يقع علينا أى ضرر. وبالإضافة إلى ذلك، فإن معظم أفلام الجريمة من التيار السينمائى السائد تؤكد أن مجتمعنا، ونظامنا فى القانون الجنائى، يشكلان الإنقاذ بالنسبة لنا، برغم أوجه قصورهما الكثيرة.

ومعظم الأفلام تتيح متعة الهروب، لكن أفلام الجريمة تضيف أيضًا متعة مراقبة الآخرين يتعذبون. ويقول الممثل بيرس بروسنان: "المسألة ببساطة هى أن الناس يحبون رؤية الآخرين فى خطر. إنه نفس الافتتان الذى يشعر به المرء وهو يقود سيارته إلى جوار حادث على الطريق، إنك تقسم أنك لن تكون من هؤلاء الذين ينظرون إلى الحادث. لكنك تنظر على أية حال"[٢٠]. (أبدت إحدى طالباتى نفس الرأى عندما قالت: إنها تستمتع بأفلام الجريمة "لأننى لمدة ساعتين أشاهد

شخصًا ما وهو يقاتل"). وعلاوة على ذلك، فإن أفلام الجريمة موحية فى تصويرها لعالم المضطهدين الذين ينتصرون برغم كل المصاعب والعقبات. وهى تتيح لنا فرصة الوصول إلى أماكن قد لا نستطيع الذهاب إليها بشخصنا، مثل مصانع المخدرات. وأوكار رؤساء العصابات. وفوق أسطح القطارات المسرعة. والأفلام الجيدة التى تنتمى إلى هذا النمط تقدم هذه العوالم بشكل مفعم بالحيوية والجاذبية العاطفية، حتى إننا نتوحد مع شخصياتها وإن كنا نعلم أن الجزء الأكبر من هذه القصص ليست إلا خيالاً. إن أفلام الجريمة تفتح نافذة على ما هو غريب وخارج على المألوف، وهى تتيح للمشاهد أن يكون متلصصًا. ومراقبًا سريًا على الحياة الخاصة أو حتى الحميمة لشخصيات شديدة الاختلاف عنا. وكون مشهد الحمام فى فيلم "سايكو" (١٩٦٠) هو أشهر مشهد فى تاريخ أفلام الجريمة من الأرجح أن تكون له علاقة بما يقدمه: امرأة عارية تطعن حتى الموت[٢١].

كما تتيح أفلام الجريمة فرصاً للمشاركة ببراعة فى السعى إلى العدالة، عادة فى جانب بطل ذى جاذبية وقدرة. إننا لا نقوم فقط بفك شفرة الألغاز المحيرة. لكننا نستطيع أيضاً أن نتوحد مع شخص ذكى بشكل غير عادى. ورابط الجأش، وناجح. إن شخصيات مثل مايك هامر فى فيلم "قبلنى بإفراط" (١٩٥٥)، وكلاريس ستارلينج فى "صمت الحملان" (١٩٩١). وويليام سومرسيت فى "سبعة"، عاقدو العزم على تحقيق مهامهم. والسعى فى أهدافهم الصعبة دون تردد، وبنجاح مذهل. إن المشاهد يستمتع بالتوحد مع مثل هؤلاء الأبطال الذين يجسدهم نجوم جذابون. كما أن المشاهد يستمتع أيضًا بالتوحد مع شخصيات أقل بطولة، مثل جيه دى، الشاب المغوى غير الأخلاقى الذى جسّده براد بيت فى فيلم "ثيلما ولويز". فهو يستمتع بتعذيب زوج ثيلما الجلف، كما أن المشاهد يتوحد مع النصاب الشاب الماهر الذى جسّده ليوناردو دى كابريو فى فيلم "امسكنى لو استطعت" (٢٠٠٢) والذى يهرب من المباحث الفيدرالية لسنوات طويلة.

وأحد مصادر الجاذبية الدائمة لأفلام الجريمة (ومرة أخرى أذكر أننى وضعت جانبًا الأفلام الانتقادية للجريمة) يكمن فى الطريقة التى تقدم بها مساحة ثقافية لتعبير عن مقاومة السلطة. فبرغم أن أغلب الناس يدعمون سيطرة اجتماعية من

نوع ما. فإن أفلام الجريمة شقت طريقًا وجدانيًا حيث من المقبول أن يقوم الخصم بتحدى النظام القضائى الجنائى، والدولة، ومؤسسات السلطة الأخرى، وأن يبدو لحوالى تسعين دقيقة بطلاً متمردًا. والرسائل المضادة للسلطة فى أفلام الجريمة يتم تقديمها من خلال أطر أخلاقية وسردية وسينمائية تحد من انتقاد الجريمة أو حتى تعارضها. وهكذا فإنه فى الوقت الذى تكون فيه أفلام الجريمة فى العادة هدامة، فإنها أيضًا تدعو إلى نظم للتحكم الاجتماعى بجعل هذه النظم طبيعية ومفيدة ولا خلاف عليها. وأفلام الجريمة تدين مؤسسات ذات سلطة مثل السجون، لكنها فى الوقت ذاته تدعمها. وكما يلاحظ صاحب النظرية الثقافية بيل هوكس: "قد تكون لفيلم ما مواقف ثورية منصهرة بشكل لا يصدق مع مواقف محافظة، وهذا الانصهار هو ما يجعل من الصعب على المشاهد أن "يقرأ" بشكل نقدى السرد السينمائى بكامله"[٢٢]. ولكون أفلام الجريمة ثورية ومحافظة فى وقت واحد، فإنها تستطيع أن تجذب معظم الناس. إنها تساعدنا على النكوص إلى مستوى الأطفال فى العام الثانى من أعمارهم، وعلى التوحد مع الشخصيات التى تتحدى السلطات، وفى اللحظة التالية مباشرة فإننا ندرك - مع إحساس بتهنئة النفس على أننا بلغنا مرحلة النضج - أن هناك حاجة للنظام والانضباط.

إن فيلم "الهروب من سجن ألكاتراز" (١٩٧٩) من بطولة كلينت إيستوود يقدم لنا مثالاً على هذه الحركة المزدوجة فمن خلال أدوات بلاغية كثيرة. يشجعنا الفيلم على التعاطف مع السجناء، ويجعلنا نأمل فى نجاح خطة هروبهم، ويدعم ذلك وجود المأمور ومساعده الشريرين على مستوى الشخصية والسرد، وسير الكاميرا فى الممرات الطويلة بين الزنازين، والقضبان، وكل ما يمثله السجن من حصار، وبذلك فإن الفيلم يدفع المشاهد على المستوى البصرى لمعارضة التحكم الاجتماعى.

وفى نفس الوقت، فإن هذا الفيلم لا يوجه نقدًا لنظام السجون ذاته، فلا شىء هنا فيه مبالغة أو إفراط قد يدفعنا لكراهية، فآلام السجون تعود إلى المسئولين الساديين بأعينهم، وليس السجن ذاته. (فى الحقيقة أن الفيلم يتضمن اثنين من المسئولين "الأخيار" لكى يوضح لنا أن النظام نفسه ليس سيئًا). ليست هناك فوارق طبقية تقسم المحكوم عليهم، إن الرفعة والصداقة تجمعهم فيما عدا الشخصية النمطية للسجين وولف (الذئب) الذى يمارس الاغتصاب فى السجن.

كما أنه لا توجد مشكلات عميقة فى العلاقات بين الأعراق المختلفة داخل السجن، حيث يوجد عدد قليل من الملونين المسجونين فى أية قضايا. والزعيم الأسود سرعان ما يتحد مع شخصية إيستوود، ويختزل الفيلم التوترات العرقية إلى نوع من المزاح حيث ينادى كل من البيض والسود بعضهم على بعض - وفى ود - بكلمة "يا ولد". إن المتعة هنا تتضمن الهروب إلى عالم من الأخلاقيات البسيطة والصداقة العميقة، كما أنها تتضمن أيضًا التشويق الذى لا يكلف المشاهد شيئًا بالتوحد مع التمرد ضد السلطة، والذى يحرر الرجال الأخيار، ويُخرج المأمور الشرير، ويدع الوضع السائد مستقرًا كما هو. وفى النهاية، فإن أفلام الجريمة تبعث على اللذة لأنها تتيح مادة غير مألوفة من "الحوار مع النفس"، تلك المحادثات الداخلية مع أنفسنا، وآخرين متخيلين، أو حتى آخرين يتسمون بالعمومية(٢٣). يكاد كل إنسان يدير تلك الحوارات الداخلية، ويجرى تقييمًا للتجارب، ويستعرض الخطط، ويشكل الأفكار، ويخبر الناس المزعجين كيف يطورون أنفسهم. إن ذلك الحوار مع النفس يساعدنا على تفسير العالم وتطوير نظمنا فى تشكيل المعانى، وهو يؤدى دورًا محوريًا فى بناء الهوية الذاتية، وعبور الفجوة بين ذواتنا والمواقف الاجتماعية. إن معظمنا لا يجد مادة جديدة كثيرة فى حياتنا اليومية لهذا الحوار مع النفس، ويشعر بالضجر من محادثاتنا المعتادة. لذلك نتحول أحيانًا إلى الأفلام. وأفلام الجريمة بشكل خاص تقدم مادة مثيرة: أزمات أخلاقية، ونماذج اجتماعية ملتبسة، وفرصًا للجدل حول طرق مغرية للفعل وإن كانت غير قانونية. كما أن من الباعث على اللذة أيضًا السرعة التى تصل بها هذه المادة: فعند بداية فيلم غير مألوف، يكون كل شىء جديدًا ويجب فك شفرته بدءًا من نقطة الصفر. وهكذا يسرع حوارنا مع النفس لكى نعرف من هو البطل، وأين يكمن الخطر، ونعيش تلك التجربة من الابتهاج دون أدنى جهد.

أفلام انتقاد الجريمة والتقاليد البديلة

خلال العقود الأخيرة، ابتعد بعض المخرجين المبدعين عن تقاليد أفلام الجريمة التى تجمع بين النقد الذى يتخذ جانب الحيطة والحذر، والتمرد المعقم، لذلك اختار هؤلاء المخرجون بديلاً انتقاديًا بأفلام غاضبة (أو على الأقل ساخرة)

تجعل المشاهد يتعرض للواقع القاسى. وهى أفلام ترفض أيضًا محاولة إرضاء الشخصيات أو إرضاء الجمهور. وعلى سبيل المثال، ففى ذات العام الذى عرض فيه فيلم "الهروب من سجن ألكاتراز"، ظهر فيلم آخر من نمط أفلام السجون، وهو "فى العنبر" (١٩٧٩) والذى سار فى طريق مضاد لهذا النمط من الأفلام. إن أكثر الشخصيات جاذبية تلقى مصرعها فى منتصف الفيلم - فى صراع حول سيجارة - ويتم نسيانها. وبرغم أن النزلاء يتضامنون ليدعم بعضهم بعضًا، فلا توجد صداقة بطولية بين الرفاق، بل يتقاتل المساجين على السيطرة على العنبر. وفى فترة لاحقة ظهر فيلم "أنا الأمريكى" (١٩٩٢) الذى يدور حول المافيا المكسيكية، وهو الفيلم الذى بدأ يبتعد أيضًا عن التوليفات الجاهزة لأفلام السجون. إنه فيلم من إخراج المخرج ذى الأصل الإسبانى إدوارد جيمس أولموس، الذى يرسم صورة قاتمة للثقافة الإسبانية التى تتحلل تحت ضغط الأخلاقيات الأمريكية من جانب، والنشاطات الإجرامية للعصابات المكسيكية من جانب آخر. إن الأطفال يرتكبون جرائم القتل، وتنهار العلاقات الشخصية، ويموت الزعيم فى زنزانته ذليلاً محتقرًا.

وإذا عدنا إلى الماضى، فإنه يمكننا أن نحدد أسلاف هذا الخط من نمط أفلام الجريمة الانتقادى. وكان من بين أوائل هذه الأفلام فيلم "إم" (١٩٣١) لفريتز لانج، وهو قصة قاتل فى جرائم اعتداء جنسى على الأطفال. وعلى الرغم من أن هذا القاتل "إم" يقبض عليه فى النهاية، فإن لانج يطرح السؤال حول إذا ما كان يجب محاكمة مثل هذا الرجل المريض نفسيًا والذى تقوده هواجسه. ليس هناك فى الفيلم بطل. وبرغم أن النهاية تمضى نحو حل القصة على مستوى الحبكة، فإنها لا تقدم حلاً للأزمات الأخلاقية أو القانونية فى الفيلم. كما أن جذور أفلام الجريمة الانتقادية تكمن فى تقاليد نمط الفيلم نوار. وأفلام الألغاز الكئيبة وجرائم المدن، تلك الأفلام التى ظهرت فى الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، واعتبرت الفساد أمرًا واقعًا، وافترضت أن الوحشية والنزعة الإجرامية جزء من الحالة الإنسانية[٢٠]. وبشكل أكثر خصوصية، فإن أفلام الجريمة الانتقادية يمكن أن تتعقب جذورها فى فيلم النوار الكلاسيكى "جنون السلاح" (١٩٤٩) من إخراج جوزيف إتش لويس، وهو قصة مأساوية عن عشيقين متيمين يحلمان بما هو أكثر قليلاً من راحة الحياة البرجوازية، لكن يجذبهما عشق

الأسلحة واستخدامها. وكان نجاح فيلم أكيرا كيروساوا "راشومون" (١٩٥٠) على المستوى النقدى، وهو الفيلم الذى يصف جريمتى اغتصاب وقتل من أربع وجهات نظر مختلفة. شجع هذا النجاح صناع أفلام آخرين على التفكير بعمق فى فن الغموض والالتباس والتعقيد حول موضوع الجريمة. وبدلاً من النهايات المعتادة لهذا النمط من الأفلام فإنهم قد فضلوا عدم اليقين الذى يسود الحياة اليومية. فغيلم جان لوك جودار "على آخر نفس" أو "اللاهث" (١٩٦٠) فيه شخصيات رئيسية لكنهم ليسوا أبطالاً. ونهايته تطرح أسئلة أكثر مما يجيب عنها. ومن أسلاف أفلام الجريمة الانتقادية أيضًا فيلم سام بيكنباه "العصبة المتوحشة" (١٩٦٩)، فبرغم مشاهده الباهرة فإنه يصر على الشر فى الطبيعة البشرية. ويوضح بصراحة وبدون خجل افتتانه بالأوصال الممزقة والدماء المتناثرة.

وهذا التيار الانتقادى تطور مع ظهور أفلام مثل مارتين سكورسيزى "الشوارع الوضيعة". الذى حطم التابوهات حول الغوص فى قسوة حياة الجريمة، وفيلم رومان بولانسكى "الحى الصينى" (١٩٧٤) حيث البطل الذى يعمل مخبرًا سريًا يجد نفسه محاصراً بواسطة الرجل الشرير ذى النزعات الجنسية المحرمة. وفيلم سكورسيزى "سائق التاكسى" (١٩٧٦) وفيه قد يكون الشخصية الرئيسية نموذجًا لمسيح معاصر أو سفاح مجنون (أو كليهما، أو لا يمثل أيًا منهما). وفيلم سيدنى لوميت "جريمة اعتداء" (١٩٧٣). وهو فيلم غير مشهور على نطاق واسع، لكنه دراسة قوية للتشابه بين محقق بوليسى أرهقته الأيام، ومرتكب الجرائم الجنسية الذى يطارده. كما أن المخرج ستيفن فريرز قدم أحد هذه الأفلام القاتمة حول الجريمة، وهو "المحتالون" (١٩٩٠) الذى يستخدم مرة أخرى العلاقات المحرمة لكى يصم فساد قلب المجرم. وفى أحد أفلام المخرج أبيل فيرارا من هذا النمط، وهو "الملازم الشرير" (١٩٩٢) الشخصية الرئيسية (التى يلعبها هارفى كايتل) ضابط شرطة انحدر إلى عالم إدمان الخمر والمخدرات حتى إنه يصل إلى التجديف بالمسيح الذى نزل من على الصليب لينقذه. كما تتضمن هذه النوعية أفلاماً مثل "غابة الإسفلت" (١٩٥٠) و"المحادثة" (١٩٧٤) و"إطفاء الأنوار" (١٩٨١) و"حالة البركة" (١٩٩٠) و"ثور أمريكى" (١٩٩٥) و"أطفال" (١٩٩٥) و"حياة عادية" (١٩٩٦) و"هواية جمع معلومات عن القطارات" (١٩٩٦)(*)، و"الخط الأزرق

(*) يشير عنوان الفيلم إلى التسكع والصعلكة بشكل عام - المترجم.

الرفيع" (١٩٨٨) و"الأبواب المفتوحة" (١٩٩٠) و"دعه يحصل عليها" (١٩٩١) و"القبض على آل فريدمان" (٢٠٠٣) و"نهر الغموض" أو "النهر الغامض".

وأفلام الجريمة الانتقادية لا تحتوى على تلك الروح المنطلقة أو الفكاهة التى نجدها فى أفلام مثل "الرفاق الطيبون" (١٩٩٠) و"قتلة بالفطرة" و"قصة شعبية رخيصة" (١٩٩٤) و"فارجو" (١٩٩٦). إنها تهكمية وقاتمة ومحتشدة بالمرارة. إننا لا نعرفها بأنه ليس فيها نهايات سعيدة، لأن أفلام الجريمة منذ أيام السينما الصامتة تعاقب أبطالها بالقتل. ولكن الفرق الجوهرى يكمن فى افتقارها إلى البطل التقليدى المثير للإعجاب، وفى إقرارها بحتمية الفوضى، والجريمة، والمعاناة. قد يمكن إنقاذ الملازم الشرير على يد المسيح، لكن المسيح ولا أحد آخر يمكنه إنقاذه من التحلل والفساد. وشخصية دى ـ فينس(*) التى يؤديها مايكل دوجلاس فى فيلم "السقوط" (١٩٩٣) لا يستطيع إلا أن يسقط تحت وطأة غضبه من عالم لا يستطيع أمثاله من الرجال البيض من الطبقة المتوسطة أن يكسبوا أى شىء. وفى فيلم "الكلب الشبح" (١٩٩٩) لجيم جارموش. وهو الفيلم الذى يتأمل بشكل فلسفى فى حتمية الموت، هناك قاتل مأجور (فوريست ويتيكر) تبنى القواعد القديمة لمحاربى الساموراى، وهو يرقص فى سيره نحو حتفه.

ولا تشكل هذه الأفلام الانتقادية إلا أقلية صغيرة فى كل أفلام الجريمة. وهى تحتقر الرسائل التى ترضى الجماهير، لذلك فإنها تبقى أقلية. ومع ذلك فإن رفضها لإرضاء أذواق الجمهور تطرح بالفعل تحديات أيديولوجية صارخة أمام تقاليد أفلام الجريمة. ففى الوقت الذى تستمر فيه أفلام الجريمة من التيار السائد فى تقديم لذة التمرد داخل الحدود الآمنة، فإن هذه المجموعة الفرعية (لأفلام الجريمة الانتقادية) تصر على استحالة البطولة، واليقين من عدم وجود عدالة.

وفصول هذا الكتاب تم ترتيبها حول التيمات والأنماط الفيلمية المحورية فى تطور أفلام الجريمة، وأعطت مجموعة محددة من الأفكار ذات العلاقة بالجريمة والمجتمع. ويتناول الفصل الأول بشكل خاص تاريخ أفلام الجريمة، وظهور أنماطها المختلفة، وهو أقل اهتمامًا بالأيديولوجيا مقارنة باهتمامه بالكيفية التى قامت بها الأفلام ـ عبر الزمن ـ بالتفاعل مع السياق الاجتماعى التى أنتجت فيه. ويدرس

(*) الكلمة المنطوقة تعنى أيضًا "الدفاع" ـ المترجم.

الفصل الثانى ما كان يجب على أفلام الجريمة أن تقوله - على المستوى الاجتماعى والأيديولوجى - حول أسباب الجريمة، كما أنه يدرس أيضًا القضية التى تثير الكثير من الجدل حول إذا ما كانت صور العنف فى وسائط الاتصال تسبب الجريمة. ويذهب هذا الفصل إلى أن أفلام الجريمة لا تؤدى إلى الجريمة. لكنها تقدم سردًا متاحًا حول الجريمة والنزعة الإجرامية، والتى يدمجها المشاهدون فى معتقداتهم حول الآليات التى تعمل فى العالم. أما الفصل الثالث - وهو جديد تمامًا فى هذه الطبعة - فيدرس أنواع أفلام الجرائم العنيفة، ويميز بين القتلة بالطعن بالسكين، والسفاحين، والمرضى النفسيين، ويحاول إثبات أن أفلام المرضى النفسيين تحمل مضمونًا محافظًا قويًا حول الحاجة إلى القانون.

والفصول الثلاثة التالية تتناول الأنماط المحددة داخل تصنيف أفلام الجريمة. فالفصل الرابع يركز على أفلام رجال الشرطة والمخبرين السريين، متعقبًا تطورها، ومكتشفاً اتجاهاتها الجديدة التى تتوجه إليها. ويركز الفصل الخامس على أفلام المحامين والقانون، مؤكدًا أنه من بين الأنماط التقليدية لأفلام الجريمة. فإن أفلام ساحة القضاء كانت الأقل نجاحاً فى معالجة الاهتمامات المعاصرة. ونتيجة لذلك فإن هذه الأفلام - بأبطالها المحامين - قد حل محلها نوع جديد من الأفلام المهتمة بعمق بالقانون لكنها أهملت المحامين وساحات القضاء. ويفحص الفصل السادس التيمات الرئيسية فى أفلام السجن التقليدية ويناقش أفلام السجن الانتقادية، والأفلام التسجيلية الحديثة، والأفلام المتأملة للذات والتى تحاول أن تحول هذا النمط الفيلمى إلى اتجاهات جديدة، وإن كانت النتيجة نجاحاً متفاوتاً. ويركز الفصل السابع على نزوع أفلام الجريمة إلى تصوير المجرمين أبطالاً، ويطرح هذا الفصل أسئلة حول كيف أن أفلام الجريمة تثبت صورة المجرمين، وكيف تجعلهم يبدون أبطالاً، وكيف توفق بين رسالتها عن البطولة الإجرامية، والافتراضات الثقافية حول خطأ الجريمة. وينتهى الكتاب بفصل جديد تمامًا، وهو الفصل الثامن، الذى يناقش مجموعة فرعية من أفلام الجريمة الانتقادية: وهى الأفلام المعاصرة حول الالتباس الأخلاقى، خاصة تلك التى تتناول أفلام الجريمة.

الهوامش

(١) استثناء لهذه القاعدة، وتمثيلاً لنوع العمل الذى فى ذهنى، انظر تزانيللى، ويار، وأوبريان ٢٠٠٥، فهؤلاء المؤلفون يكتبون:

"المعالجات الجماهيرية للجريمة، و"إعادة بنائها دراميًا"، صادقة فى تأثيراتها، ومؤثرة فى توزيعها لأطر لفهم الجريمة والانحراف. ولكن الأكثر من هذا هو أنها مؤثرة فى وضع النشاط الإجرامى فى تقاطع مع المعالجات الأوسع للعائلة، والنوع (ذكر أو أنثى)، والنجاح، والفشل، وشرعية الدور الاجتماعى، والأخلاقيات، والكثير فى هذا الشأن. والمعالجات الدرامية الخاصة... من المؤكد أنها تعتمد على أيديولوجيات شائعة وفهم شائع حول الجريمة والمجرمين، لكنها أيضاً تقدم تنويعات على هذه الأطر". (انظر المرجع ص ١١٤).

وإننى آمل على أن مزيداً من العمل فى هذا الشأن - مثل هذه الدراسة - سوف تفتح كلاً من علم الجريمة والدراسات السينمائية أمام اكتشاف للطرق التى تتداخل بها الجريمة والثقافة.

(٢) لايتش ٢٠٠٢.

(٣) لايتش ٢٠٠٢: ١٦، ٣٠٦.

(٤) على سبيل المثال: تشيز ٢٠٠٢، كلارينس ١٩٩٧، داون ١٩٩١، هانز بيرى ١٩٩٨، كابلان ١٩٩٨، كينج ١٩٩٩، كروتنيك ١٩٩١، ميسون ٢٠٠٣، ماكارتى ١٩٩٣ - ٢٠٠٤، مانبى ١٩٩١، ناريمور ١٩٩٥ - ١٩٩٦، وتيلوت ١٩٨٩. والعديد من الأمثلة الأخرى تظهر فى جزء الملاحظات من الفصول التالية.

(٥) كامبيل (على وشك الصدور). وعن مراجع أفلام المرضى النفسيين، انظر الفصل الثالث.

(٦) عن علم الإجرام الثقافى، انظر فيريل وساندرز ١٩٩٥، بريسدى ٢٠٠٠، وفيريل وهيوارد وموريسون وبريسدى ٢٠٠٤. إن دارسى (القانون والسينما) ذهبوا إلى مدى أبعد فى التنظير، وعبور الفجوة بين الدراسات القانونية والدراسات السينمائية، أكثر مما فعل علماء علم الإجرام الثقافى، فى صنع ارتباطات بين علم الجريمة والدراسات السينمائية. انظر على نحو خاص: روبسون ٢٠٠٥، والأمثلة التى اقتبست فى الفصل الخامس.

(٧) هيوارد ويونج ٢٠٠٤، ص ٢٥٩.

(٨) فيريل وساندرز، ١٩٩٥، ص ١٤، مقتبس فى هيوارد ويونج ٢٠٠٤، ص ٢٦٨.

(٩) القراء الذين يفضلون مصطلحات أكثر تعقيداً يجب عليهم التفكير فى فكرتى عن "الصناديق" باعتبارها "أطراً". وعن مفاهيم الأطر وتحليل الإطار، والطرق التى تقيم بها هذه المفاهيم علاقات مع الأبنية التى تصنعها وسائط الاتصال عن الواقع، انظر جامسون، وكروتو، وساسون ١٩٩٢.

(١٠) توجد مراجع منفصلة عن التليفزيون والمسلسلات الدرامية عن الجريمة، وانظر على سبيل المثال دويل ٢٠٠٣، رابينج ٢٠٠٣، وسامسر ١٩٩٦.

(١١) إن لدىّ بالفعل اهتماماً قويًا باتساع تغطية الموضوع لأسباب منهجية. فمثل غيرى من أصحاب خلفية علم الاجتماع، أفضل إما أن أدرس كل مثال على ظاهرة ما، أو أن آخذ عينات منهجية منظمة من كل الأمثلة. ومن بين أفضل الدراسات حول نمط أفلام الجريمة كتاب نيل كينج "أبطال الأزمنة الصعبة" (١٩٩٩)، وهو مثير للإعجاب بسبب التغطية المكثفة، وهو يؤسس نتائجه

على كل فيلم من الأفلام الـ ١٩٢ عن رجال الشرطة فى نمط الأكشن التى أنتجت فى الولايات المتحدة وعرضت عالمياً فى دور العرض بين عامى ١٩٨٠ و١٩٩٧، وبناء على ذلك يمكننا أن نثق فى أن استنتاجاته لا تقوم على اختيارات عشوائية. والدراسات حول أنماط الأفلام تمضى غالباً بشكل أكثر انتقائية، لتدرس بعض الأمثلة البارزة، وهو منهج يتيح للمؤلفين تفادى الأفلام المملة، لكن ذلك يعنى أيضاً أن استنتاجاتهم لا يمكن تعميمها.

ومن أجل هذا الكتاب، درس الأنماط والأنماط الفرعية لأفلام الجريمة بمشاهدة كل الأفلام المشهورة فى كل تصنيف، بالإضافة إلى أفلام أخرى من أجل تحديد صفات كل نمط أو تصنيف (الشخصيات النمطية والفعل النمطى، والمعنى المعيارى السائد، والتنويعات المهمة). لذلك فإن تعميماتى تقوم على طيف من الأمثلة، لكنها لا تقوم على العالم الكامل للأفلام ذات العلاقة، لأن ذلك مشروع سوف يكون مستحيلاً بسبب العدد الضخم من الإمكانات. ومع ذلك فإن تعميماتى قابلة للتحقق منها واختبارها، ولقد قمت بذلك - من خلال مشاهدة أمثلة جديدة (سواء كانت أفلاماً منتجة حديثًا أو أفلامًا قديمة كنت لم أشاهدها) لكى أحدد إذا ما كانت تعميماتى قائمة وصالحة. وأنا على ثقة بأنه خلال السنوات القليلة القادمة - ومع ظهور مزيد من الأطروحات حول أفلام الجريمة - سوف يتطور منهج متفق عليه من أجل الدراسة المنهجية لمثل هذه الأعمال.

(١٢) انظر على سبيل المثال: بيرجمان وأسيمو ١٩٩٦، جاترمان ٢٠٠٢، وهادرينج ٢٠٠٥. وفى المقابل، ومن أجل أمثلة على التناول البنيوى الذى أتبناه هنا، انظر داير ١٩٩٧، ٢٠٠٢، سوريت ١٩٩٨، وروث ١٩٩٦. والمرجع الأخير دراسة عن "اختراع" فيلم العصابات الذى "يهتم بالمعانى أكثر من حقائق الجريمة". (ص ١).

(١٣) من أجل المزيد حول المعانى الأيديولوجية لفيلم "ثيلما ولويز". انظر سبيلمان ومينو ١٩٩٢.

(١٤) كابلان ١٩٨٣، ص ١٢ - ١٣.

(١٥) انظر سيبلبى ١٩٩٨.

(١٦) من أجل التقريب، انظر أفلام ريتشارد راوندترى عن شخصية "شافت" الجماهيرية، مثل "شافت" (١٩٧١)، "الضربة الكبرى لشافت" (١٩٧٢)، "شافت فى أفريقيا" (١٩٧٣)، والتى تدور حول مغامرات مخبر سرى زنجى.

(١٧) هذه الفقرة والتالية لها تعتمدان أساسًا على دى ماجو ١٩٩٧ وسويدلر ١٩٨٦. انظر أيضًا كاليرو ١٩٩٤، مورجان وشوالب ١٩٩٠، وسويندلر وأرديتى ١٩٩٤.

(١٨) سويدلر ١٩٨٦ (المقالة التى ذكر فيها مصطلح "عدة الشُغل")، دى ماجو ١٩٩٧، ص٢٦٧.

(١٩) سويدلر ١٩٨٦.

(٢٠) كولتنو ١٩٩٧ ?ص ٥.

(٢١) عمل لينج فى عام ٢٠٠٤ حول المخاطرة واللذة فى الجريمة لا يتعامل مباشرة مع السينما، لكن من المؤكد أن له علاقة بنوع اللذة التى يشعر بها بعض الناس فى مشاهد العنف، خاصة العنف ضد المرأة. وفى السياق ذاته الملاحظة التى تنسب إلى المخرج كوينتين تارانتينو الذى سألوه حول السادية المازوكية فى الأفلام، فيقال إنه أجاب "أنا السادى والمشاهد هو المازوكى". (ملاحظة للمترجم: أرجو أن يكون هذا القول باعثًا على إعادة النظر فى سينما تارانتينو، التى ينادى بعض النقاد أنها تتناول "جماليات العنف").

(٢٢) هوكس ١٩٩٦، ص ٣.

(٢٣) حول المحادثات الداخلية، انظر آرشر ٢٠٠٣، لورانس وفالسينر ٢٠٠٣.

(٢٤) فى الحقيقة أن ما أسميه تقاليد بديلة لأفلام الجريمة الانتقادية قريبة مما أطلق عليه تيلوت فى "أصوات فى الظلام": "روح النوار" (ص ٢)، ملاحظًا أن "الفيلم نوار يحدد مجالاً للانحراف يعكس مشكلات أمريكا بشكل خاص والإنسان المعاصر بشكل عام" (١٩٨٩، ص ١٢). والكتاب يضع تقابلاً بين الصوت القاتم لنوار، و"السرد السينمائى الكلاسيكى" أو "الصوت التقليدى"، الذى يتسم بما يبدو أنه وجهة نظر موضوعية، والتمسك بمنطق علاقة السبب والنتيجة، واستخدام الشخصيات ذات الأهداف، لكى يوجه هذا السرد اهتمامنا، ويستثير تعاطفنا، ويحقق تقدمنا نحو النهاية السردية المغلقة. وأنا أستخدم مصطلح "الأفلام الهوليوودية" و"أفلام الجريمة التقليدية" لكى أشير إلى الكيان الذى تعارضه أفلام الجريمة الانتقادية. وهناك تقابل مشابه لما أطرحه هنا يمكن أن تجده فى فيلم روبرت آلتمان "اللاعب" (١٩٩٢) الذى يدور حول التوتر بين "النهايات السعيدة" و"الواقع"، ويحل آلتمان هذا التوتر بنهاية سعيدة ساخرة.

الفصل الأول

تاريخ أفلام الجريمة

درو تود(*)

"لقد أردت دائماً أن أستخدم المافيا كمجاز لأمريكا".

فرانسيس فورد كوبولا

تغذى أفلام الجريمة نهمنا الذى يبدو أنه لا يشبع إلى القصص التى تدور حول الجريمة، والتحقيقات، والمحاكمات، والعقوبات. ومنذ اللحظة الأولى تقريباً فى صناعة الأفلام، أدرك كُتَّاب الأفلام ومخرجوها أنه لا شىء يرضى الجمهور مثلما يفعل الخداع، وإلحاق الأذى بالآخرين، والشخصيات المضطهدة، التى ترفض أن تدوس عليها المؤسسات والقوانين. وقد تعتمد حبكات أفلام الجريمة على أحداث تاريخية حقيقية، وتعيد إنتاج قضايا شهيرة، وفى نفس الوقت تعيد إحياء أبطال الماضى وتخلق منهم أبطالاً جدداً. وفى حالات أكثر، كانت حبكات أفلام الجريمة قصصاً خيالية تعتمد على المواقف السائدة تجاه الجريمة، والضحايا، والقانون، والعقوبات، وهى منتشرة على نطاق واسع فى زمن صنع هذا الفيلم أو ذاك. وأياً ما كان أساس قصص أفلام الجريمة، فإنها تعكس علاقات

(*) حصل درو تود على الدكتوراه فى الدراسات السينمائية من قسم الاتصال والثقافة فى جامعة إنديانا، بلومينجتون. وقد نشر أبحاثه عن تقنيات السينما، والمخرج ساتياجيت راى، والنزعة الذكورية المتأنقة فى أفلام هوليوود الكلاسيكية. وهو يقوم بتدريس الدراسات السينمائية فى جامعة ولاية سان جوسيه.

القوى للسياق الذى صنعت فيه ـ الموقف تجاه النوع (ذكرًا أو أنثى، رجلاً أو امرأة)، والعرق، والجنس، والعلاقات الطبقية، والآراء بشأن العدالة، والمعتقدات حول العلاقة المثلى بين الدولة والأفراد. ودراسة تاريخ أفلام الجريمة تساعد على تفسير السبب فى ازدهار أنماط مختلفة منها فى أزمنة مختلفة. ومن خلال دراسة هذه الأفلام بعد مرور زمن عليها، وبوضعها فى السياقات الاجتماعية والسياسية التى أنتجت فيها، يساعدنا تاريخ السينما على أن نرى بوضوح الافتراضات الأساسية التى تطرحها الأفلام حول طبيعة المجتمع الأمريكى.

وهذا الفصل يقدم نظرة عامة على جذور أفلام الجريمة وتطورها، مركزًا على تاريخ التيمة أو الفكرة. وهدف هذا الفصل مزدوج: تأسيس تعاقب زمنى لأهم أفلام الجريمة وتطور هذا النمط الفيلمى، وإظهار كيف أن تاريخ أفلام الجريمة يعكس تيارات اجتماعية وثقافية أساسية. وهذا التأكيد على السياقات الاجتماعية التاريخية التى تطورت فيها أفلام الجريمة سوف يؤسس لدراسة أكثر تفصيلاً للأنماط الفيلمية الخاصة وقضايا محددة فى الفصول التالية. (والفصول الأخيرة تطور أيضًا التفرقة التى تم التأكيد عليها فى المقدمة بين تقاليد التيار السائد والتقاليد البديلة أو أفلام الجريمة الانتقادية). وسوف يمضى الفصل تبعًا للتطور الزمنى، ليناقش فى البداية أفلام الجريمة فى فترة السينما الصامتة (منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى عشرينيات القرن العشرين)، ثم ظهور نمطين خالدين خلال الثلاثينيات، وهما أفلام العصابات وأفلام السجن. وعند تغطية فترة الحرب العالمية الثانية وأعقابها، سوف نلقى الضوء على تطور الفيلم نوار. وهو الأسلوب السينمائى الذى حدد أفلام الجريمة طوال ما يقرب من عقدين من الزمن. أما أواخر الخمسينيات ثم الستينيات فقد أصبحت فترة انتقالية لأفلام الجريمة فى أمريكا، حيث أصبحت جماليات الفيلم نوار وقيمه ذات علاقة أقل بالسياق، كما أن التغيرات الاجتماعية شجعت على جماهيرية الأفلام الموجهة للشباب، وأفلام الجاسوسية المثيرة، وأفلام المحاكمات، وأفلام السطو. أما الجزء ما قبل الأخير فيدرس فترة خصبة نسبيًا، بين عامى ١٩٦٧ و١٩٨٠، والتى أظهرت تيمات جديدة وأعادت إحياء أنماط أقدم، لينتهى الفصل بملاحظات حول التغيرات الحديثة فى أفلام الجريمة.

فترة السينما الصامتة: بين عامى ١٨٩٧ و١٩٢٧

ظهرت الأفلام للمرة الأولى فى الأعوام الأخيرة من القرن التاسع عشر، نتيجةً لسلسلة من الابتكارات التقنية التى جعلت من الممكن خلق الإيهام بالحركة بواسطة السينما. كانت الأفلام الأولى لا تستمر إلا لدقائق قليلة، وكانت أقصر من أن تطور شخصيات أو حبكات معقدة، لكنها أحدثت البهجة فى الجمهور من خلال قدرتها على إعادة خلق الأحداث، وممارسة الإيهام السحرى. وكان بعض الأفلام الأولى يعرض فى مسارح الفودفيل (المنوعات)، بين فصول التمثيل والغناء. لكن بحلول بدايات القرن العشرين كان من الممكن عرض الأفلام فى دور عرض خاصة بها تدعى "نيكلوديون"، حيث كان المشاهد يدفع "نكلة" (خمسة سنتات) لكى يرى الأفلام. ويشير بيتر روفمان وجيم بيردى إلى أن دور العرض تلك كانت شكلاً من أشكال الترفيه للطبقة العاملة. وأظهرت الأفلام الصامتة "تعاطفاً مع الرجل العادى، ونقداً للفساد والثروة"[1]. ومع ذلك فلم يكن واضحًا حتى تلك الفترة ما سوف تكون عليه الأفلام أو ما تستطيعه، وأى مكان سوف تحتله فى الحياة والثقافة الأمريكيتين. هل سوف تقوم الأفلام بتصوير أحداث الحياة الحقيقية؟ أو حواديت خيالية؟ قصص جريمة حقيقية أو مخترعة؟ وما العلاقة بين الأفلام من جانب، والصحف والمسرح والمنوعات والفنون البصرية من جانب آخر؟ وتحت أى ظروف سوف يشاهد الناس الأفلام؟ من الذى سوف يشكل الجمهور الأساسى لها؟ كانت هذه الأسئلة تطرح خلال فترة السينما الصامتة، ويجاب عنها حتى بشكل جزئى.

لقد ظهرت الأفلام فى الولايات المتحدة فى الفترة التى عرفت باسم "العصر التقدمى" (حوالى ١٨٩٠-١٩٢٠). وهى فترة من الإصلاح الاجتماعى المكثف، للبيض المصلحين من الطبقة المتوسطة الذين شعروا أن هناك قدرًا كبيرًا من العمل عليهم أن يقوموا به. وكان من بين الاهتمامات الأساسية آنذاك الاضطراب الاجتماعى وجرائم الشوارع. لقد كانت المدن تتسع بسرعة، وتحتشد بالمهاجرين والفقراء، لتخلق بيئة مثالية للجريمة المنظمة. كما كان "الرقيق الأبيض" أو الدعارة القسرية من بين الاهتمامات واسعة الانتشار. أما الشرطة - وهى هدف هام ثالث للإصلاحات التقدمية - فكانت فى الكثير من الحالات غير متعلمة.

وفاسدة، ووحشية. واقتربت الفترة التقدمية من نهايتها بفرض "الحظر"، الذى سن قوانين تبعًا للتعديل الثامن عشر فى الدستور حول منع الخمور، لكن ذلك أتى بنتائج عكسية عندما شجع على جرائم نقل الخمور بطريقة غير قانونية وارتكاب الجرائم المنظمة، والتى دقت نواقيس الخطر من جديد. كانت فترة السينما الصامتة إذن ملازمة للفترة التى كان فيها الأمريكيون يشعرون بالقلق والخطر من ظواهر الجريمة. وللمرة الأولى بدأت أعداد كبيرة من المواطنين العاديين فى التفكير حول منابع الإجرام، وحول الطرق التى يمكن بها تحسين التحكم والسيطرة الاجتماعيين.

لم يبق من الأفلام المبكرة إلا القليل. ويكتب جون ماكارتى: "من خلال بعض التقديرات، فإن حوالى ثمانين فى المئة من مجمل أفلام السينما الصامتة قد فقد إلى الأبد"، بسبب تحلل الفيلم الخام أو بسبب التدمير المتعمد(٢). ومن بين ما تبقى لنا من شذرات وقصاصات، فإن المرء يمكن أن يقول: إن فيلم إيدوين إس بورتر "سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣) قد يكون أول أفلام الجريمة. وبرغم أنه فى العادة يصنف اليوم فيلم ويسترن، فإن المشاهدين فى بدايات القرن العشرين اعتبروه فيلمًا عن جريمة. وهو ما يتفق معه ريتشارد مولتبى فى عمله حول التعرف على النمط الفيلمى: "لقد تعرف الجمهور المعاصر فيلم سرقة القطار الكبرى" على أنه مثال ميلودرامى باعتباره من نمط "أفلام المطاردات" أو نمط أفلام السكك الحديدية" أو "أفلام الجريمة" أو مزيج منها"(٢). وهذا الفيلم الروائى المبكر عنيف بدرجة ملحوظة: إن المجرمين يقتلون الأبرياء بالرصاص. وأحد الرجال يتم ضربه حتى الموت بحجر قبل أن يلقى به من القطار المتحرك، إذن فإن فيلم الجريمة منذ البداية الأولى وعد مشاهديه بأن يعرض لهم عنفًا صريحًا.

وكان أول نوع من أفلام الجريمة الذى استمر بعد ذلك هو فيلم رجال العصابات، وكان أحد أكثر هذه الأفلام الأولى إبداعاً فيلم المخرج دى دابليو جريفيث "فرسان خليج الخنازير" (١٩١٢)، وهو مكون من بكرة واحدة فى أقل من خمس عشرة دقيقة. ويحكى قصة امرأة شابة فقيرة ولكن تقية (تؤدى دورها ليليان جيش) يتعقبها "النهاش" (سنابر كيد) رجل العصابات المغوى. تم تصوير المشاهد الخارجية فى منطقة رجال العصابات فى الناحية الشرقية من مدينة

نيويورك، ويقال: إن "الكومبارس" قد شملوا رجال عصابات حقيقيين. وهذا الفيلم يؤسس للسلف المبكر لنمط فيلم العصابات. بالتركيز على المشكلات الحضرية فى المدن، وتصويرها بشكل طبيعى، وتقديم شخصيات الفتوات، ورجال الشرطة الفاسدين، والضحايا من النساء. وعنف رجال العصابات(٤).

أما فيلم "البعث" (١٩١٥) الذى أخرجه راوول ولش زميل جريفيث. فقد يكون أول فيلم عصابات روائى طويل(٥). وهو يعتمد على سيرة ذاتية. إذ يحكى عن رجل عصابات تم إنقاذه من حياة الجريمة ("بُعث من جديد") بواسطة مصلح اجتماعى. وقد أثر هذا الفيلم على الأفلام التالية من نمط العصابات من خلال تطور شخصية سينمائية جديدة. وهى البطل المضاد الذى تتكوّن بداخله الدوافع الشريرة والطيبة معًا(٦). لقد أدرك ولش أن الشخصيات الأكثر إثارة للاهتمام هى الشخصيات المعقدة والمتناقضة، وقراره بأن يركز على شخصية تجمع بين الملامح الطيبة والشريرة لمس وترًا لدى المشاهدين، الذين كانوا قد أصيبوا بالملل من الحواديت المتوقعة حول الشر من جانب، والفضيلة من جانب آخر. إن روبرت وارشو يناقش فى بحثه "رجل العصابات كبطل مأساوى" تلك الاستجابة فى مصطلحات مختلفة قليلاً: "إن المدينة الحقيقية... تصنع فقط المجرمين، أما المدينة المتخيلة فتصنع رجل العصابات، الذى يمثل ما نريد أن نكونه لكننا نخاف أن نكونه"(٧). وكان البطل المضاد عند وولش سببًا فى نجاح سريع، وتبعه كل أفلام العصابات التالية باعتباره نموذجًا مبكرًا.

وفى فترة حظر بيع الخمور، ومع تزايد عدد الحانات غير المرخص بها، وازدهار الجريمة المنظمة، أنتجت هوليوود خلال العشرينيات عددًا كبيرًا - وإن لم يكن بنفس الجودة - من أفلام العصابات. وفى الحقيقة أن أفلام الجريمة الأمريكية تطورت أساسًا من نمط أفلام العصابات، حيث المدن القذرة، وتيمات الفساد، وقد استبقت العالم القاتم أخلاقيًا فى الفيلم نوار خلال الأربعينيات. وفى نفس الوقت، ظهرت أفلام الرعب بوصفها نمطًا جماهيريًا خلال فترة السينما الصامتة. وكان هناك مخرج تخصص فى أفلام الرعب وأفلام الجريمة معًا. وهو تود براونينج، الذى صنع أيضًا أفلام رعب تقليدية مثل "دراكيولا" (١٩٣١)، لكنه صنع أفلام جريمة غير تقليدية، مثل "الأشرار الثلاثة" (١٩٢٥) و"المجهول" (١٩٢٧). وبعد الانتقال الواسع

للصناعة إلى الصوت المتزامن، صنع فيلم "المسوخ"، وكانت هذه الأفلام تقدم أجواء كارنيفالية شريرة، ومجرمين يائسين متنكرين، وعنفًا عظيمًا. وكانت هذه السمات تعنى أن أفلام براونينج لها عناصر مشتركة مع الأفلام الأوربية فى تلك الفترة. مما كان لها مع الأفلام الأمريكية.

لقد قدمت الأفلام الأوربية فى فترة السينما الصامتة سفاحين، ومرضى نفسيين معقدين، ساعدوا على تعريف أفلام الجريمة كما نعرفها اليوم. لقد كانت مخيفة أكثر فى أسلوبها وطابعها، وأكثر فلسفية، وخارجة عن المألوف، ونفسية فى اهتماماتها. كما عكست الأفلام الأوربية الصامتة الثقافة الأوربية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى. كانت أوربا والأوربيون ما يزالون يتعافون من الحرب التى سببت الشقاق، لذلك مالوا إلى صنع فن أكثر قتامة وحزنًا وكآبة. وبنفس القدر من الأهمية، كان التحليل النفسى الفرويدى يضرب بجذوره فى الثقافة الأوربية، التى ظلت قبل ذلك، ولفترة طويلة، تتقبل المفاهيم حول أسباب المرض النفسى الفطرية والمكتسبة. لذلك كان الأوربيون أكثر استعدادًا لتقبل مفهوم أن الشرير يكمن بداخلنا. وأن المرض ينتقل بالوراثة عبر العائلة والمؤسسات الاجتماعية الأخرى.

بالإضافة إلى ذلك كانت أوربا أرضًا خصبة للسرد والفن المخيفين والمروعين لقد كان الفن التشكيلى، والموسيقى، والأدب (من "حواديت جريم"، و"دراكيولا" برام ستوكر، و"أزهار الشر" لبودلير. إلى أعمال بيتر بروجيل، وفيودور ديستوفسكى، وبتهوفن فى سنواته الأخيرة)، تعكس ذلك الافتتان بما هو منحرف ومضطرب. كما ساعدت التقاليد القوطية والرمزية صناع الأفلام الأوربيين على اكتشاف الأمراض العقلية والدوافع التى تدفع إلى القتل. ومخرجون مثل روبرت فينيه، وإف دابليو مورناو، وفريتز لانج، صنعوا أفلامًا تصور مجرمين مجانين وجرائم وحشية. وهى الأعمال التى تعتبر الآن فى جوهرها أفلام جريمة. كما أنها حققت نجاحًا ليس فقط فى مجال بلاغتها فى الأسلوب التعبيرى الألمانى (الذى يتميز بالإضاءة التى تخلق تظليلاً، والديكورات المعقدة، وزوايا الكاميرا الحادة)، ولكن أيضًا فى مجال أفلام الجريمة ذاتها.

وعلى سبيل المثال، فى فيلم روبرت فينيه "مقصورة الدكتور كاليجارى" (١٩١٩)، يوجد ساحر يستخدم التنويم المغنطيسى لكى يرتكب جرائمه الفظيعة.

والفيلم الصامت الكلاسيكى لمورناو "الشروق" (١٩٢٧) يتناول امرأة من المدينة تثير الاضطراب فى مجتمع ريفى هادئ، وتغوى فلاحًا بأن يقتل زوجته المخلصة. وبرغم أن هذا الفيلم صنع فى أمريكا، فإنه كان خارجًا عن المألوف عندما ظهر فى عام ١٩٢٧، فى تقديمه لتلك النزعة الكلبية الأخلاقية والنفسية غير المعتادة فى العنف والترفيه الأمريكيين آنذاك. كما أن أسلوبه التعبيرى، واستخدامه للظلال، ميزاه كفيلم أوربى. ولم يكن غريبًا أن مورناو الذى ولد فى ألمانيا قد وصل إلى هوليوود قبل عام واحد فقط من صنعه فيلم "الشروق". ولقد أظهر الأمريكيون إعجابهم بالفيلم بمنح بطلة الفيلم جانيت جينور جائزة الأوسكار باعتبارها أفضل ممثلة فى عام ١٩٢٨.

وبعد عرض الكثير من أفلام الجريمة المهمة الصامتة، مثل "دكتور مابيوزه" (١٩٢٢)، قبل استباقه لأفلامه الكلاسيكية اللاحقة، مثل "الغضب" (١٩٣٦) بصبغة الفيلم نوار فيه و"الشارع الداعر" (١٩٤٥)، قدم فريتز لانج فيلمه الرهيب المهم "إم" (١٩٣١)، الذى أدى فيه بيتر دور السفاح مغوى الأطفال الذى يجذب الأطفال بالحلوى ليغتصبهم ثم يقتلهم، وفى النهاية نفهم أن "إم" عاجز ومريض، وغير قادر على أن يتحكم فى شهوته للقتل. كان هذا الفيلم من بين الأفلام الناطقة المبكرة، لكنه يمضى بشكل أقرب للأفلام الصامتة، وهو التأثير الذى زاده استخدام الأمريكيين للترجمة على الشريط للحوار باللغة الألمانية. وبوضع فيلم "إم" قدمًا فى فترة السينما الصامتة، وأخرى فى العالم الجديد للسينما الناطقة، استطاع أن يشكل جسرًا بين فترتين منفصلتين من تاريخ السينما.

الثلاثينيات

بدأت الأفلام الناطقة فى عام ١٩٢٧، وهو الحدث الذى استهل أكثر العقود ثراء فى تاريخ أفلام الجريمة، حين نضج نمطان فيلميان كلاسيكيان: نمط أفلام رجال العصابات، ونمط أفلام السجن. ويكتب دوجلاس جومرى:

> "لقد بدا أن عصر السينما الصامتة قد انتهى بين عشية وضحاها، وتحولت هوليوود كلية إلى الأفلام الناطقة. لقد كان صنع الأفلام الصامتة هو المعيار السائد فى عام ١٩٢٥، وبعد خمس سنوات كانت هوليوود لا تصنع إلا الأفلام الناطقة. وأثار هذا الانتقال السريع كل إنسان، وخلال

ثلاث سنوات كان بالمقدور حل المشكلات التقنية التى كانت تشكل عائقًا... وتم تجهيز خمسة عشر ألف دار عرض بالصوت"[٨].

وفى الوقت الذى زاد الصوت من الحاجة إلى الأفلام من كل الأنواع، فإن الجريمة ذاتها ساعدت على أن تجعل عقد الثلاثينيات عقدًا ذهبيًا لأفلام الجريمة. لقد انتهى قانون منع الخمور فى عام ١٩٣٣. لكن الجريمة المنظمة لم تنته. لقد كان جيه إدجار هوفر يشن حربًا صليبية نيابة عن مكتب التحقيقات الفيدرالية. وأضاف مسحة جماهيرية على الأعمال البطولية لمن عرفوا باسم "رجال جى G-men") أى "رجال الحكومة"). وأيضًا على مآثر من أطلق عليهم "حملة راية انتهاك القانون"، مثل جون ديلينجر، وبرتى بوى فلويد (الولد اللطيف)، و"بيبى فيس" (ذى الوجه الطفولى)، وويبلور أندرهيل الذى عرف باسم "إرهاب الولايات الثلاث"[٩].(*) وفى الوقت ذاته. فإن تقرير ويكرشام الشهير فى عام ١٩٣١، وما تبعه من تقارير حكومية، أدانت وكالات العدالة الجنائية (إدارات مكافحة الجرائم) بسبب فسادها وعدم كفاءتها. وهكذا فإن المجرمين والموظفين الرسميين على السواء أثاروا شهية الجمهور للأفلام التى تدور حول الجريمة والعقاب.

وكانت أكثر أفلام رجال العصابات حيوية فى تلك الفترة المبكرة هى "قيصر الصغير" (١٩٣٠)، و"عدو الشعب" (١٩٣١) و"الوجه ذو الندبة" (١٩٣٢)، والتى ظهرت فى بداية هذا العقد. وأسست نموذجًا تمت محاكاته فى أفلام كثيرة تالية. وفى هذا النموذج يصعد المجرم القاسى الطموح إلى القمة، ليموت ميتة عنيفة. إنه ورفاقه يرتدون بدلاً ذات صديريات مزدوجة، والقبعات اللينة، ويحملون البنادق نصف الآلية (تومى جان). ويتحدثون بكلمات قاسية خشنة. ويحتقرون النساء، وهم بلا مقارنة أكثر إثارة للاهتمام من "رجال الحكومة" الذين يطلقون النار على المجرمين. وفيلمان من هذه الأفلام الثلاثة من بطولة نجوم سينمائيين: إدوارد جى روبنسون فى "قيصر الصغير"، وجيمس كاجنى فى "عدو الشعب". وهذان أصبحا من الأيقونات التى تجسد الرجل قاسى الطباع. (أما بول مونى، بطل "الوجه ذو الندبة"، فقد استمر فى أداء أدوار متنوعة).

(*) كان إطلاق هذه الأسماء الشعبية دليلاً على جماهيرية هؤلاء المجرمين - المترجم.

ولكى تدفع عن نفسها الاتهام بأنها متعاطفة مع المجرمين، فإن هذه الأفلام الثلاثة حاولت أن تؤسس لصورة مضادة للجريمة. ففيلم "الوجه ذو الندبة" يعلن على لوحة مكتوبة فى بدايته: "هذا الفيلم إدانة لحكم العصابات فى أمريكا، واللامبالاة القاسية للحكومة تجاه التزايد المستمر للخطر الذى يؤثر على أمننا وحريتنا... وهدف هذا الفيلم هو أن يطلب من الحكومة: ماذا سوف تفعلين تجاه ذلك؟". وبالمثل فإن فيلم "عدو الشعب" يبدأ بعبارة: "إن من طموح صناع هذا الفيلم... هو التصوير الصادق لبيئة موجودة اليوم فى طبقات بعينها فى الحياة الأمريكية، وليس إضافة المجد على السفاحين والمجرمين". لكن هذه الأفلام تفشل فى الوفاء بما وعدت به، فهى تصور رجال العصابات رجالاً يائسين فى زمن بائس، وضحايا لمجتمع يؤكد على الثروة والجاه، فى حين يفشل فى أن يمنح أبناء الطبقة العاملة الوسائل التى يمكن بها تحقيق الثروة والجاه. وبرغم إعلان أفلام العصابات فى الثلاثينيات عن إدانتها للجريمة فإنها تحول المجرمين إلى أبطال.

وبصرف النظر عن مدى عنف رجال العصابات فى السينما أو خروجهم على القانون، فإن الكثير من الأمريكيين توحدوا معهم، وشاركوهم الصعوبات الاقتصادية التى يواجهونها، وأحلام الثراء خلال الأزمة الصعبة القاسية. لقد تهاوى سوق الأوراق المالية فى عام ١٩٢٩، قبل فترة قصيرة من ظهور الأفلام الثلاثة الكبرى عن رجال العصابات، وقد ترددت فى هذه الأفلام أصداء الأزمة المالية التى عانى منها الأفراد العاديون من الشعب الأمريكى خلال فترة الكساد العظيم، وعندما فعلت هذه الأفلام ذلك فإنها تركت أثرًا فى هذا النمط الفيلمى وأفلامه التالية، لتربط بين النزعة الإجرامية والصعوبات الاقتصادية، ولتصور رجال العصابات باعتبارهم مضطهدين "غلابة". وبسير هذه الأفلام على حبل مشدود فى مغازلتها للجماهير، فإنها خاطبت الأمريكيين الذين يناضلون من أجل تحقيق أحلامهم، فى نفس الوقت فإنها هاجمت الجريمة وعجز الحكومة عن السيطرة عليها.

لقد تم بناء فيلم "عدو الشعب" حول فصول من حياة رجل العصابات توم باورز، ويبدأ الفيلم بطفولته فى أسرة مهاجرة من الطبقة العاملة، إنه لا يهتم بأن يحيا حياة فقيرة تملؤها الفضيلة، وهو يراقب عائلته تكدح ساعات قاسية لتجد

بصعوبة بالغة ما يسد رمقها، لذلك فإنه يقتنع بأن الجريمة تفيد حقًا. وبرغم أنه يصبح شخصية همجية خشنة الطباع. ربما لأنه يهدف إلى أنه يصبح مكروهًا. فإن من الصعب عليك ألا تتوحد معه. إنه جذاب أكثر بكثير من أخيه المستقيم بارد الطباع، وسطور حواره تتسم بالذكاء، والأمانة، والصدق. إن ما يفتقده من الجاذبية والسحر (إنه يسحق حبة عنب فى وجه فتاته ماى كلارك) يتم تعويضه بتصميمه على النجاح وحماسه لذلك. وحتى بعد أن رأيناه قد دمر كل ما فى طريقه. فإنه يسحرنا بتواضعه، وعندما تصيبه الرصاصات وتزل قدمه فى بالوعة فإنه يتمتم: "إننى أعتقد أننى لست قويًا فى نهاية الأمر". وعندما يلقى بجسده المشوه على عتبة باب منزله، نشعر أنه ضحية بقدر ما هو شرير.

ومثل أفلام رجال العصابات، فإن أفلام السجن كانت لها جذورها فى السينما الصامتة، وأصبحت هى أيضًا جماهيرية خلال الثلاثينيات. بل إنها كانت أكثر من أفلام العصابات فى إثارة تعاطف الجماهير مع الجانب "الخاطئ". إن هذه الأفلام بطبيعتها تؤكد أكثر وجوه حياة السجن درامية: حرمان النزلاء، والكرسى الكهربائى فى آخر الممر. والخطط المعقدة من أجل الهروب. ونتيجةً لهذا المنظور (فنحن نادرًا ما نرى حياة السجن من وجهة نظر المأمور). لا يجد المشاهد فرصة إلا لكى يتعرف على ما هو طيب فى المحكوم عليهم، ويقف فى صفهم فى محاولتهم الهروب ضد كل المصاعب. ونادرًا ما يتم ذكر الماضى. وعندما يثار فإننا نعلم أن المحكوم عليهم أبرياء. لقد تأسس هذا النموذج منذ وقت مبكر. وبدأ مع فيلم "البيت الكبير" (١٩٣٠)، وظل جزءًا من نمط أفلام السجن منذ ذلك الحين.

ولا يوجد إلا أفلام قليلة من أفلام السجن لا تدين الدولة أو سلطاتها، وتصفهم بأنهم قمعيون ووحشيون. فكلما عرفنا أكثر عن المحكوم عليهم تعاطفنا معهم، واحتقرنا المسئولين الذين يعذبونهم، وهذا المنظور المعادى للدولة يتجسد أكثر فى القصة الميلودرامية لفيلم "أنا هارب من مساجين مقيدين بالسلاسل" (١٩٣٢) الذى يعتمد على قصة حقيقية. ومن بطولة بول مونى فى دور جيمس آلين. المحارب القديم فى الحرب العالمية الأولى. الذى أصبح بشكل غير متعمد شريكًا فى جريمة سطو، ويتم القبض عليه ويرسل إلى السجن فى الجنوب مع مساجين مقيدين معًا بالسلاسل. إن الحقد والمرارة يجعلانه كارهًا لنظام العدالة

الذى يسجن رجلاً بريئًا: "إن وعد الدولة لا يعنى أى شىء، كانت وعودها كلها كذبًا... لماذا جرائمهم أسوأ من جرائمى! أسوأ من أى إنسان هنا! إنهم هم الذين يجب تقييدهم بالسلاسل، وليس نحن!". وبعد الهروب يعاد القبض عليه، لذلك فإن ألين يصبح فاسدًا بسبب الظروف والظلم. إنه يهمس "أنا أسرق!". ويصبح المجرم الذى أرادوه أن يكونه. وفى الوقت الذى وجهت فيه قليل من أفلام السجن التالية اللوم للدولة بصراحة لأنها تسبب الجريمة، فإن معظم هذه الأفلام تلمح على الأقل لهذه التيمة.

كان فيلم "أنا هارب من مساجين مقيدين بالسلاسل" من إنتاج شركة إخوان وارنر، وهو أبرز أفلام الشركة فى نمط أفلام الجريمة خلال الثلاثينيات، وعلى العكس من شركتى باراماونت ومترو جولدوين ماير، لم تراوغ إخوان وارنر حول موضوع الكساد العظيم، وعلى العكس قدمت سلسلة من الأفلام الجريئة الساخرة المريرة، المصنوعة بسرعة، والموجهة للجمهور، مثل فيلم "أنا هارب..."، و"المرأة الموصومة" (١٩٣٧)، واستمرت خلال الأربعينيات فى صنع أفلام مهمة من نمط أفلام الجريمة، لتنافس الشركات الكبرى الأخرى باستئجار مجموعة كبيرة من المخرجين الشبان الموهوبين، مثل مايكل كيرتز، وهوارد هوكس، وجون هيوستون، ويليامز وايلر، وكان معظم هؤلاء متخصصًا فى أفلام النوار المصقولة، وأفلام الجريمة، بما فى ذلك أفلام مثل "ميلدريد بيرس" (١٩٤٥) و"كازابلانكا" (١٩٤٢) و"النوم الكبير" (١٩٤٦) و"الصقر المالطى" (١٩٤١).

وبرغم تأثير شركة إخوان وارنر، فإن أفلام هوليوود خلال الثلاثينيات اعتمدت على الأفكار التقليدية حول الجريمة، وبرغم أفلام جرائم القتل الغامضة التى انتشرت خلال تلك الفترة، فإن القليل منها هو الذى استعان بفكرة التحليل النفسى أو السمات الغريبة للأفلام الأوربية. وقدمت بعض الأفلام المصنوعة فى أمريكا نوعًا من البطل المضاد، وكانت هناك أفلام أخرى مثل فيلم جون فورد "المخبر" (١٩٣٥)، وفيلم فريتز لانج "الغضب"، تتسم على نحو غير عادى بالسخرية المريرة، والتعقيد النفسى والأسلوبى، واستبقت فى ذلك نمط الفيلم نوار. ومع ذلك فقد كانت هناك بشكل عام علامات قليلة على أن أفلام الجريمة كانت على حافة تغيير جذرى.

وحوالى عام ١٩٤٠ دخلت أفلام رجال العصابات فترة من الكمون النسبى، الذى حدث بسبب دخول أمريكا الحرب العالمية الثانية، وقرب انتهاء فترة الكساد العظيم. وطوال العقدين التاليين، ظهر رجال العصابات فى أدوار ثانوية باعتبارهم سلالة عجوزًا يائسة محتضرة، كما فى فيلمى راوول ولش "سييرا العالية" (١٩٤١) و"كى لارجو" (١٩٥٨)، ففى الفيلم الأول يقوم همفرى بوجارت بالبطولة فى دور رجل عصابات فى منتصف العمر يحاول أن يقوم بعملية أخيرة قبل أن يتقاعد ويبدأ حياة شريفة. لقد كان رجال العصابات الشرفاء من جيله لا يقتلون إلا عندما يتعرضون للخيانة، أما الجيل الجديد من رجال العصابات فقد أصبحوا أصغر وأكثر تهورًا، وكانت معركته الأخيرة فوق الجبال، يعوزه العدد والعتاد، ليصبح رمزًا لانحدار ليس فقط فى رجال العصابات التقليديين ولكن أيضًا فى أفلام العصابات ذاتها. وظل هذا النمط الفيلمى فى حالة سبات حتى أعيد إحياؤه حوالى عام ١٩٧٠ بفيلمى "بونى وكلايد" (١٩٦٧) و"الأب الروحى" (١٩٧٢).

الفيلم نوار، ما بين ١٩٤٠ و١٩٥٥

مع انحدار نمط فيلم العصابات، وصلت صناعة السينما إلى نقطة تحول درامية: ظهور أسلوب سينمائى جديد حوّل هوليوود. وأصبح معروفًا فى مرحلة لاحقة باسم الفيلم نوار، الذى لم يكن نمطًا فيلميًا بقدر ما كان سبنسر سيلبى يدعوه "نزعة تاريخية وأسلوبية وفى موضوع القصة... داخل أفلام الجريمة الأمريكية فى الأربعينيات والخمسينيات"(١٠). وهكذا لم يكن ظهوره فى البداية ملحوظًا، ومرت السنون قبل أن يبدأ النقاد (الفرنسيون أولاً، ثم الأمريكيون) فى الاتفاق حول مجموعة من السمات التى تحدد هذا النمط، ومايزالون يطورون ذلك حتى الآن). إن جيمس ناريمور فى دراسته المهمة حول الفيلم نوار: "أكثر من كونها ليلاً: الفيلم نوار فى سياقاته"، يختار ألا ينظر إلى السمات الأساسية التى تحدد هذه المجموعة من الأفلام. وبدلاً من ذلك فإنه يحاول أن يفسر المفارقة فى أن "الفيلم نوار تراث سينمائى مهم، وهو فى الوقت ذاته فكرة أسقطناها على الماضى"(١١). لقد كان الفيلم نوار يتسم بالسخرية المريرة، والجرأة، والنضج، وكان فى موضوعاته دنيويًا، وأسلوبه معقدًا. إن المصطلح (الذى يعنى حرفيًا الفيلم

"الأسود" أو "القاتم") يشير إلى الطابع المزاجى لهذه الأفلام. وأماكن أحداثها فى الليل وحيث تسود الظلال. وباستخدام الفيلم الخام بالأبيض والأسود. وكما يشير ناريمور فى تاريخه لفكرة الفيلم نوار. فإن المصطلح أصبح مجازًا لاهتمام هذه الأفلام بأماكن الأحداث فى الليل، وبالعالم السفلى. وبالعنف المثير للشهوة الجنسية، وبالبؤس الوجودى، وبالشخصيات الغريبة من الملونين، وبالموت، وباللاعقلانية الكابوسية[١٢]. لقد قلب الفيلم نوار تقاليد هوليوود رأسًا على عقب، ليبشر بتأكيد زائد على الشكل ونوع جديد من تجربة المشاهدة. وفى حين غير الفيلم نوار من الطريقة التى كان يبدو بها الكثير من أنماط الأفلام، فإنه أثر على أفلام الجريمة على نحو أكثر عمقًا.

ومن المصادر التى غذت تطور الفيلم نوار، ومن أكثرها تأثيرًا. كان الاهتمام المتزايد لدى صناع الأفلام الأمريكيين بتقنيات السينما الأوروبية وأساليبها. وكان استيراد المعالجات الأوربية مثل التعبيرية الألمانية قد تزايد مع وصول المخرجين من أصل أجنبى على هوليوود (مثل بيللى وايلدر، وفريتز لانج، وألفريد هيتشكوك، وآخرين). علاوة على ذلك فإن جيلاً جديدًا من المخرجين الأمريكيين ـ ضم أورسون ويلز، وويليام وايلر على سبيل المثال ـ بدأ فى استخدام تقنيات مبتكرة مثل البؤرة العميقة واللقطات الطويلة زمنيًا. وبانفتاح هؤلاء المخرجين على التجريب الأسلوبى. رحبوا بالمعالجات الفنية للمخرجين الأوربيين، وكان انتباههم للأسلوب سببًا فى إحداث ثورة فى صناعة السينما.

ويوجد عامل ثان أسهم فى تطور الفيلم نوار، هو أن هوليوود أصبحت ترحب ببعض أفضل الكتاب الأمريكيين. مثل ريمون شاندلر، ويليام فوكنر. ودوروثى باركر، وداشيل هاميت. وكتب الكثير منهم سيناريوهات أصيلة وجيدة حول الجريمة. وهكذا فإن الشخصيات القاتمة فى الفيلم نوار، وحبكاتها الفرعية المعقدة، حلت محل الأبنية السردية البسيطة التى كانت حتى تلك اللحظة مرادفًا للسينما الأمريكية. الآن امتزج المجرمون بالأبرياء، مما أدى إلى تشوش النظام الأخلاقى. أما الحبكات التى كانت خطية، وتسير فى تعاقب زمنى، فقد أصبحت تشبه المتاهة، أو تصل حتى إلى درجة الفوضى. والموتيفات الإجرامية التى كانت مقتصرة خلال أفلام رجال العصابات فى الثلاثينيات على المال والسلطة،

أصبحت - على نحو متزايد - تميل إلى الألغاز والنزعات النفسية المريضة. لتعكس حالة يائسة ومريرة من فقدان الأوهام السابقة حول المجتمع.

كما أن علاقات جديدة بين الرجل المرأة أسهمت فى تطوير الفيلم نوار، وأصبحت من سماته. وبرغم أن نساء قويات أحرزن النجومية فى الثلاثينيات، فإنهن لم يكنّ يظهرن فى أفلام الجريمة. أما خلال الأربعينيات فقد بدأ هذا الحاجز فى التآكل. وهو ما يعكس أدوار المرأة التى تغيرت فى المجتمع بشكل عام. ولأن الحرب العالمية الثانية سحبت الرجال من سوق العمل ليلتحقوا بالقوات المسلحة، فقد تولت النساء الأعمال التى كانت تقليدياً مقتصرة على الرجال. ولكن بمجرد انتهاء الحرب عادت المرأة إلى المنزل. وكانت تلك علامة على ارتباك الأمريكيين بشأن تحرير المرأة (بشكل مؤقت). وعكس نمط الفيلم نوار هذا الارتباك. ففى الوقت الذى خلق بداخله مكانًا للمرأة - فى بعض الأحيان فى صورة المرأة بالغة القوة - فإنها كانت فى الأغلب تقدم فى صورة تحط من قدرها، باعتبارها مغوية ومريضة نفسيًا.

ويصور فيلم "الصقر المالطى" لجون هيوستون، وفيلم "النوم الكبير" لهوارد هوكس. الأفلام المبكرة من نمط الفيلم النوار الذى يدور حول المخبر السرى فى حبكة بوليسية مثيرة. وكان الفيلمان مقتبسين عن روايات بوليسية مهمة: الأول بواسطة هاميت. والآخر بواسطة شاندلر، وكلاهما قدم "المحقق الخاص الذكى" (جسده فى الفيلمين همفرى بوجارت، أيقونة الرجل فى الفيلم نوار). إنه شخص ساخر مرير، يحب الحياة فى الليل، وقابل للإفساد، يمسك كأس الخمر فى يد، وبامرأة متزوجة فى اليد الأخرى. إنه يعيش فى برزخ أخلاقى(*). وهو يعمل لجانب رجال القانون وللخارجين على القانون فى وقت واحد، مرتحلاً بين النظام القضائى وعالم العصابات والجريمة. ولم تكن كل أفلام النوار تدور حول محقق خاص، لكن سرعان ما أصبح الفيلم نوار مشهوراً ببطله القاسى، العملى، الذى عركته الأيام مثل المحققين الخاصين سام سبيد، وفيليب مارلو. ويلاحظ ناريمور أن "بطل الفيلم نوار المثالى هو النقيض من جون وين"[١٣].(**).

(*) البرزخ هنا تعنى المنطقة الغائمة الغامضة والملتبسة - المترجم.

(**) كان جون وين نموذجاً لأخلاق الرجولة الصريحة المستقيمة - المترجم.

كما أن البطلة فى هذين الفيلمين تؤسس لنموذج مبكر، وتخلق مثالاً كلاسيكيًا للمرأة الفاتنة القاتلة femme fatale. إنها تخفى جريمة ما، وتلعب لحساب الطرفين، وذات حديث ناعم، تتصب شراكها لكى تصطاد الرجال الذين يقعون فى سحر جمالها الآسر. لعبت مارى آستور دور البطلة فى "الصقر المالطى". وهنا تكاد المرأة الفاتنة القاتلة أن توقع - بسبب سحرها - المحقق سام سبيد فى الهلاك. أما فى "النوم الكبير" فكانت لورين باكول، اللطيفة الظريفة، وكان من الضرورى أن تكون كذلك. فقد كان بوجارت وباكول آنذاك من أكثر الثنائيات جماهيرية فى السينما الأمريكية، لكنها كانت هنا أيضًا شخصية قوية قادرة على اللعب مع الرجال. ومعظم النساء الفاتنات القاتلات جئن من عالم الروايات البوليسية الرخيصة خلال العشرينيات والثلاثينيات، التى كتبها كتاب مثل جيمس إم كين، وهاميت، وشاندلر. وفى "وداعًا، يا حبى" على سبيل المثال، يصف المخبر السرى رؤيته عن المرأة المثالية باستخدام نفس تعبيرات الفيلم نوار: "أحب البنات ذوات البشرة الناعمة المتلألئة، اللاتى عركن الحياة ومحتشدات بالخطيئة"(١٤). وهاميت فى "الحصاد الأحمر" يقدم نموذجًا مبكرًا آخر للمرأة المغوية الماكرة، الشرهة للمال، والتى تقيم فى معظم أفلام النوار: "إنها مصنوعة من المال. لكن لا تهتم بذلك بشكل ما، إنها نهمة تمامًا، شديدة الشراهة. لكن ذلك لا يجعلها منفرة بأية حال"(١٥). وكما يشير ناريمور فإن "بطلة الفيلم نوار ليست دوريس داى"(١٦) (*).

وعندما يتقاسم المخبر السرى والمرأة الغاوية الشاشة، تنطلق الألعاب النارية. وفى بعض الحالات فإن هذا الثنائى يناضل حتى الموت بإستراتيجيات معقدة وعزيمة لا تلين. وفى فيلم بيللى وايلدر "تأمين مزدوج (١٩٤٤)، من بطولة باربرا ستانويك وفريد ماكمورى، فإن المرأة الفاتنة القاتلة التى بلا قلب تخطط للتخلص من عشيقها (الذى اشتركت معه فى قتل زوجها الثانى من أجل الحصول على بوليصة التأمين)، وعندما يكتشف خطتها يرد عليها بطريقته، ليصل إلى بيتها وهو يحمل السلاح. وتتطاير الرصاصات. وتموت المرأة. ويترنح هو عند الباب ليخرج وقد أصابه جرح قاتل. وعندما لا يكون بطل النوار وبطلته فى حالة

(*) كانت دوريس داى نموذجًا للمرأة خفيفة الظل، التى تتمتع بالشقاوة الممزوجة بالبراءة - المترجم.

صراع. فإنهما فى العادة يتقاسمان الفراش، وحتى لو كانت العلاقات الجنسية غير صريحة على الشاشة، فإنها متضمنة على نحو أقوى مما كانت عليه فى السابق فى أفلام النوار، متحدية قيود الرقابة فى الجنس على شاشة السينما.

وعندما أدخل الفيلم نوار تلك الحالة المزاجية الكئيبة إلى السينما الأمريكية، فإنه سار فى طريق مضاد لنزوع هوليوود إلى تقديم حلول ترضى الجماهير. وسمات الفيلم نوار القاتمة، والمريرة الساخرة، تميز هذا النمط عن أفلام هوليوود التقليدية المتفائلة ذات الإضاءة القوية، والسرد الناعم، والحلول والنهايات السعيدة بشكل أو بآخر. وكما هو واضح من اسمه، فإن الفيلم نوار يدور فى الليل، عادة فى مدينة تحتشد بالظلال، لكنه يدور أحيانًا فى وحدة وسط أمريكا(*). هناك فى فيلم نيكولاس راى "إنهم يعيشون فى الليل" (١٩٤٩) شاب وفتاة تزوجا حديثًا، وهما خارجان على القانون، ويسافران فقط فى الليل - كما يوحى عنوان الفيلم - ويمران بسلسلة من المدن الصغيرة. إن الرجل الشاب اللطيف (فارلى جرينجر) يطمح إلى إصلاح أخطائه ليحيا الحلم الهوليوودى، لكن ماضيه الإجرامى لا يعتقه، ليموت وسط وابل من النيران، ويترك وراءه زوجته الشابة الحامل.

ومن العناصر المتكاملة مع روح التشاؤم التى تسرى فى نمط الفيلم نوار ذلك الحوار المحكم والعملى، سواء قيل فى محادثة بين الشخصيات أو من خلال تعليق من خارج الكادر. خذ على سبيل المثال الفيلم المهم لجاك تورنيه فى هذا النمط "من الماضى" (١٩٤٧) من بطولة روبرت ميتشوم وجين جرير، ففى صالة القمار حيث كانت كاثى (جرير) هاربة من زعيم العصابة، نجدها تسأل جيف (ميتشوم): "هل من طريقة للفوز؟"، فيجيب جيف، فى تلك القدرية الباردة التى تميز النوار تمامًا: "هناك فقط طريقة للخسارة ببطء"(**). وهناك أفلام أخرى كثيرة تجسد القدرية الساخرة للنمط، من خلال البناء السرد. ففيلم إدجار أولمر "التحويلة" (١٩٤٥)، وفيلم روبرت سيودماك "القتلة" (١٩٤٦)، وفيلما بيللى وايلدر "تأمين مزدوج" و"سانصيت بوليفارد" (١٩٥٠). كل هذه الأفلام على سبيل المثال تبدأ من

(*) حيث الحياة الريفية الهادئة - المترجم.

(**) أى أن الخسارة هى المآل الأخير - المترجم.

حيث "تنتهى" معظم أفلام الجريمة. بعد أن تكون الشخصية الرئيسية (سواء كان المجرم أو الضحية" إما قد مات أو على وشك أن يموت، ثم من خلال الفلاش باك ترحل هذه الأفلام إلى الماضى السعيد، ثم تمضى إلى النهاية، إلى النهاية المحتومة. وبرغم أن فيلم جول داسان "الليل والمدينة" (١٩٥٠) لا يستخدم هذا البناء ذاته. فإنه يفرض إحساسًا مماثلاً بالنهاية القاتمة وشيكة الحدوث على المسار الدرامى للفيلم: إن ريتشارد ويدمارك يلعب شخصية طموحًا لكنه قليل الحظ، فهو يرتكب خطأ فادحًا ثم خطأ وراء خطأ حتى ينتهى به الأمر إلى النهاية المميتة.

وفى كتاب "الأنماط الفيلمية لهوليوود" يعزو توماس شاتز القتامة فى جوهر الكثير من أفلام النوار إلى الظروف الاجتماعية فى أمريكا خلال الحرب العالمية الثانية:

"إن هذا التصوير البصرى المتغير للعالم... يعكس الحالات الثقافية المزاجية التى كانت تزداد قتامة خلال الحرب وفى أعقابها. وقد سجلت أفلام النوار الهوليوودية الإزالة المتزايدة للأوهام المتعلقة بالقيم الأمريكية التقليدية. فى مواجهة التطورات الاجتماعية والسياسية والعلمية والاقتصادية المعقدة والمتعارضة مع هذه القيم"(١٧).

إن التقسيم الذى كان واضحًا بين الخير والشر أصبح الآن ضبابيًا. والجميع فى ظلال عالم الفيلم نوار يبدون مجرمين. موصومين بالخطيئة دون أمل، وبالشهوة، والجشع. وحتى الأبرياء والمحققين السريين معرضون للفساد. وعلى سبيل المثال، ففى فيلم "الصقر المالطى" هناك المحقق السرى سام سبيد، وهو المشتبه به الأساسى فى مصرع شريكه. وهو يبدو مهتمًا بأن يجد كبش فداء أكثر من اهتمامه بالعثور على القاتل الحقيقى. وفى فيلم "تأمين مزدوج" أصبح موظف التأمين الشريف قاتلاً قاسى القلب مخادعًا.

ومن السمات الأخرى التى تميز الفيلم نوار عن أفلام الجريمة السابقة. وإنتاج هوليوود منها، هى الأسلوب المغرق فى التعبيرية. فأفلام النوار تستخدم الإمكانات اللانهائية للإضاءة(*) من المقام المنخفض، والظلال حادة التناقض، وعمق المجال. والكاميرا التى تخلق تكوينات معقدة تزيد من الشعور بتيمة الفيلم

(*) الإضاءة التى تجعل المشهد يغرق فى الظلال - المترجم.

وأزمته المحورية. لقد قام آنذاك (المصور) جريج تولاند. و(المخرجان) ويليام وايلر وأرسون ويلز، بنشر استخدام التصوير بالنهار لإعطاء الإحساس بالليل، واستخدام البؤرة العميقة. وهذان الاستخدامان أسهما فى الجماليات المميزة للفيلم نوار. وهذا التأكيد على الأسلوب يظهر فى مئات الأفلام فى تلك الفترة. التى لم تكن جميعها أفلام جريمة أو أفلام نوار تقليدية.

وعند منتصف القرن العشرين، احتضن التيار السائد فى هوليوود جماليات النوار، ومخرجين مثل مايكل كيرتز فى "كازابلانكا"، وجون فورد فى "عناقيد الغضب" (١٩٤٠)، وهوارد هوكس فى "النهر الأحمر" (١٩٤٨)، وجون هيوستون فى "كنز سييرا مادرى" (١٩٤٨)، وجورج ستيفنز فى "مكان تحت الشمس" (١٩٥١)، وأورسون ويلز فى "المواطن كين" (١٩٤١)، وبيللى وايلدر فى "عطلة نهاية الأسبوع الضائعة" (١٩٤٥). هؤلاء المخرجون جميعاً صنعوا أفلامًا تعبيرية متقنة من كل الأنماط الفيلمية، وبالمثل فإن أفلام الجريمة من نمط النوار. والتى كانت فى السابق مقتصرة على القصص البوليسية، اتسعت فى تيماتها وخطوطها القصصية. وإذا كانت قد ظلت قاتمة فى الطابع والأسلوب، فإنها حولت اهتمامها من المحقق السرى إلى المجرم. وعندما استبقت أفلام الجريمة التالية أصبحت أكثر اهتمامًا على نحو متزايد بالمرض النفسى، واللذة (الجنسية)، والعنف، مثل أفلام "التحويلة". و"ساعى البريد يدق الجرس دائماً مرتين" (١٩٤٦)، وسانصيت بوليفارد، و"قبلنى بإفراط" (١٩٥٥) و"لمسة الشر" (١٩٥٨).

انتعشت أفلام الجريمة لحوالى عقد من الزمن بعد الحرب العالمية الثانية، حتى إن عددها زاد عن الأفلام التى تحكى عن الحرب الماضية. كما امتدت أفلام الجريمة بتعليقها على القضايا الاجتماعية. لقد عبرت هذه الأفلام عن روح الفترة، وعكست تحولاتها. وفى أعقاب الحرب، وبعد الإحساس بنشوة الانتصار والاستقرار الظاهرى، دخلت أمريكا سنوات الحرب الباردة. وكانت فترة صعبة فى التواؤم والانقسام. لقد اعترى الأمريكيين الشك فى النفس. والشك (الماركاثية و"الرعب الأحمر")، والقلق (تهديدات الحرب مع الاتحاد السوفييتى والكارثة النووية)، والتغير السريع (تزايد الضواحى حول المدن). لذلك اعتنق الأمريكيون حالة من الامتثال الاجتماعى والثقافى. لقد شيد صناع المبانى أبنية متشابهة، واستهدف أصحاب الإعلانات ساكنًا للضواحى بلا وجه. وكرد فعل

لهذه التطورات، ازدهرت حركة الفنون الطليعية المتمردة على كل الجبهات. مثل الفن التشكيلى التعبيرى والتجريدى، وموسيقى الجاز. وشعر جيل الإيقاع الموسيقى، والنثر، وأدخلت كل هذه الفنون أساليب جديدة تؤكد التنافر(*)، والتمرد. وبدون أن تصبح هوليوود ذاتها متمردة، فإنها تأثرت بعمق بهذه التيارات الاجتماعية والثقافية الجديدة. وأدت الحملات الديماجوجية للسيناتور جون ماكارثى ضد الشيوعيين إلى مطاردة اليساريين فى هوليوود، ووضع قوائم سوداء لعدم التعامل معهم. ومع تزايد المخاطر، شعر بعض المخرجين بأن عليهم أن يفعلوا ما هو أكثر من تسلية المشاهدين.

وكان المشاهدون بدورهم مستعدين لأفلام أكثر تحديًا وجرأة. وعلى مستوى المجتمع بشكل عام، كانت المقاومة ضد تصوير الجنس والبذاءة ضعفاً. وعلى سبيل المثال فإن المحكمة العليا الأمريكية ضيقت من تعريف البذاءة فى منتصف الخمسينيات، وظهرت مجلة "بلاى بوى" فى السوق فى عام ١٩٥٢. وبدأ الأمريكيون فى قبول الأفكار الرئيسية فى النظرية الفرويدية، مما أدى إلى تفسيرات جديدة للنزعة الإجرامية، ونظرة أكثر ليبرالية تجاه الجنس. واستجابةً لهذه التحولات الاجتماعية، وفى محاولة إلى جذب مشاهدى التليفزيون واستعادتهم إلى دور العرض السينمائية، أصبح ميثاق الإنتاج(**) فى عام ١٩٥٦ أكثر مرونة فى موقفه تجاه الموضوعات المحرمة مثل المخدرات والدعارة. وبالنسبة لهوليوود بشكل عام كان هذا يعنى مزيداً من الأفلام التى توجه إلى جمهور من الكبار، وهو التغير الذى يساعد على تفسير النهضة التى شهدتها الميلودراما، فى أفلام مثل "شرق عدن" (١٩٥٤)، و"كل ما تسمع به السماء" (١٩٥٥)، و"العملاق" (١٩٥٦)، و"بيتون بليس" (١٩٥٧)، وأيضًا نهضة الكوميديا الجنسية فى أفلام مثل "الرجال يفضلون الشقراوات" (١٩٥٣)، و"هرشة السنة السابعة" (١٩٥٥)، و"البعض يفضلونها ساخنة" (١٩٥٩). وبالنسبة لأفلام الجريمة، فإن ذلك كان يعنى أفلامًا صادمة مغرقة فى النزعة النفسية، ومحتشدة بأنواع جديدة من القتلة، والجرائم، والدوافع، والعرض الصريح للعنف على شاشة السينما.

(*) بدلاً من الهارمونية والتوافق ـ المترجم.

(**) المؤسسة المسئولة عن الرقابة فى أمريكا ـ المترجم.

وفيلم جوزيف لويس "جنون السلاح"، الذى عرض فى عام ١٩٤٩، يصور كيف أن أفلام النوار عن عالم الجريمة قد تغيرت فى فترة ما بعد الحرب. كتب الفيلم كاتب السيناريو الموضوع فى القائمة السوداء دالتون ترومبو. والفيلم ينقب فى الانحرافات النفسية وينتهى بمأساة. إنه بشكل محذر ومتطرف يحكى قصة رجل وامرأة، يوحدهما هوسهما بالأسلحة. إنهما يلتقيان عندما كانت المرأة "المودرن" تقدم عرضاً فى كارنفال عن إطلاق الرصاص، ويتزوجان، ويحلم الرجل بعمل لدى صانع أسلحة، لكنها تريد ما هو أكثر من عالم الطبقة الوسطى فى الضواحى. وعندما يواجهها التهديد بنهاية العلاقة، تقنعه بأن الجريمة وحدها هى التى سوف تتيح لهما الحياة التى تحتاجها، ويصبحان مجرمين شابين فى المناطق الريفية، يسرقان المصارف والمحلات، ويمرحان فى حياة الشهوة والفسوق. عندما يلاحقهما رجال القانون، يهربان إلى مرتع طفولة الرجل، حيث يلقيان مصرعهما بالرصاص على شاطئ البحيرة فى ضباب الصباح الباكر.

ومن النظرة الأولى، يبدو فيلم "جنون السلاح" وكأنه يقدم مجرد صورة أخرى للمرأة الفاتنة القاتلة فى أفلام النوار، والتى يدفعها الجشع، وتفتن الرجل ذا القلب الخير وتقوده إلى الدمار. ولكن مع تطور الشخصية فى الفيلم، فإنها تتجاوز صورة الفاتنة القاتلة التقليدية، وتصبح سادية صريحة. إنها - وضد رغبات زوجها - تقتل موظفًا بريئًا، وقد اتسعت عيناها من الإثارة وبرغم أنها تبدو شريرة مريضة نفسية أكثر مما هى امرأة متحررة، فإنها تقف على أرض مساوية لتلك الأرض التى يقف عليها شريكها، وتستخدم السلاح ببراعة، كما أنها هى التى تخطط لجرائمهما.

تم استقبال فيلم "جنون السلاح" باعتباره فيلمًا جيدًا قليلاً من أفلام حرف ب(*)، لكننا ونحن ننظر إليه الآن نراه علامة على مرحلة مهمة فى تطور أفلام الجريمة. لقد استبق فيلم "بونى وكلايد"، الذى أثر بدوره على جيل من أفلام الجريمة. لقد كان فيلم "جنون السلاح" واحدًا من الأفلام الأولى التى قدمت ثنائيًا من رجل وامرأة أصبح الآن مألوفًا فى أفلام الجريمة. وبرغم أن الفيلم

(*) تعبير يطلق على الأفلام قليلة التكاليف التى تصنعها شركة الإنتاج وهى تعلم أنها لن تحقق نجاحًا فائقًا - المترجم.

يكرس مفاهيم الصورة الكريهة للمرأة فى صورة المرأة الخارجة على القانون، فإنه يمتد بشخصيتها إلى ما هو أكثر من ذلك. وهناك فى الفيلم مشهد بارع فى استخدام الكاميرا والميزانسين، لسرقة مخزن اللحوم، مع مئات من جثث الأبقار المتدلية. وهو مشهد يدفع المشاهد إلى ما يقرب من التوحد مع الأشرار. علاوة على ذلك، فإن اشتمال الفيلم على النفس المريضة المنحرفة، وعلى الجنس، والتركيز على تحلل المجرمين، كل ذلك يجعله سلفًا سابقًا على أفلام جريمة أكثر معاصرة مثل "سائق التاكسى" (١٩٧٦) و"ليالى الرقص" (١٩٩٧).

وهناك أفلام نوار عن الجريمة ظهرت فى فترة ما بعد الحرب، مثل فيلم أوتو بريمنجر "الرجل ذو الذراع الذهبية" (١٩٥٥)، جلبت اهتمامًا اجتماعيًا جديدًا بإدمان المخدرات. كما أن أفلامًا مثل "الحرارة البيضاء" (١٩٤٩)، و"غابة الإسفلت" (١٩٥٠)، و"الساعات اليائسة" (١٩٥٥)، تكشف عن الافتتان الجديد فى تلك الفترة بعلم نفس الجريمة[١٩]. وهناك فيلم ذو علاقة أقوى بتلك الفترة، هو "قبلنى بإفراط"، الذى يعتبر من النماذج الأولى لأفلام النوار البوليسية مع تحول درامى يتعلق بشكل واضح بالحرب الباردة. بطل الفيلم هو مايك هامر، المخبر السرى الذى يتحدث بكلام أجوف وفارغ، وهو يجد نفسه فى وسط أزمة أمنية، باحثًا عن صندوق غامض يحتوى على يورانيوم مشع. وفى المشهد الأخير، تستسلم المرأة الفاتنة القاتلة على طريقة باندورا لفضولها وتفتح الصندوق، لينطلق منه المنتجات الخطرة كأنها خطايا الحداثة ونذير بالعصر النووى. وبسبب الميزانيات الضئيلة، والممثلين أصحاب الأسماء غير المعروفة، والحوار المفرط فى سذاجته وسوقيته، لم تظهر أفلام نوار على مستوى "تأمين مزدوج" أو "النوم الكبير" فى فترة ما بعد الحرب. ومع ذلك فإن هذه الأفلام الصغيرة اتسمت بالبراعة الجمالية، والمضمون الجيد، لذلك فإنها فتنت الجمهور والنقاد على السواء، وغيرت اتجاه صناعة السينما. لقد ألهمت أفلام النوار البوليسية عددًا لا يحصى من الأفلام التى أعادت نفس القصص أو قدمت التحية لها، مثل "الشيطان فى الثياب الزرقاء" (١٩٩٥)، و"ملف سرى فى لوس أنجلس" (١٩٩٧). وكون مخرجين متنوعين مثل كارل فرانكلين، وجان لوك جودار، وتوم ماكلين، وأكيرا كيروساوا، وكوينتين تارانتينو، وفرانسوا تروفو، قد تأثروا بهذه الأفلام، يوحى بأن هذا التأثير لم يقع فقط على أفلام الجريمة، وإنما على كل السينما.

التحول والتطور: ١٩٥٥ - ١٩٦٧

فى منتصف الخمسينيات، تعرضت أفلام الجريمة لتغير مهم. لقد قام الفيلم نوار خلال ما يقرب من عقدين من الزمن بتحديد أفلام الجريمة. وهاهو يدخل الآن فى فترة الكمون. إن سيناريوهاته وعلاماته الدالة لم تبلغ الشيخوخة فقط، بل أصبحت مستهلكة وعتيقة الطراز. كما أن نظام الأستوديو (الشركات الكبرى) الكلاسيكى فى هوليوود، باحتكاره السيطرة على كل مراحل صناعة الفيلم، كان يقترب من نهايته. وتزايد جماهيرية التليفزيون الذى أصبح من مقتنيات المنزل الأمريكى، أدى إلى تناقص أرباح هوليوود. وردت صناعة السينما بعناصر جذب جديدة: السينما التى تعرض أفلامها فى حين يبقى الجمهور فى سياراتهم، وأفلام السينماسكوب والشاشة العريضة، والتكنيكلر. وأدت عوامل مثل حركة الحقوق المدنية، وظهور الروك آند رول والسوق الفنية الموجهة للشباب، والموقف المتشدد للحرب الباردة، ورحلات الفضاء، أدت جميعاً إلى توجه هوليوود إلى أفلام التشويق عن الجاسوسية (مثل سلسلة جيمس بوند، و"مرشح من مانشوريا" - ١٩٦٢، و"الجاسوس الذى أتى من البرد" - ١٩٦٥)، والملاحم الأسلوبية (مثل "بن هور" - ١٩٥٩، و"مدافع نافارون" - ١٩٦٥)، والأفلام الرومانسية وباهظة التكاليف (مثل "فلتحبنى برقة" - ١٩٥٦، و"حديث الوسادة" - ١٩٥٩، و"لعبة الحظ فى بيتش بلانكيت" - ١٩٦٥)، وأفلام الخيال العلمى (مثل "انفجار الفقاعة" - ١٩٥٨، و"قلعة فومانشو" - ١٩٦٨)، والأفلام الميلودرامية الموجهة لعرق بعينه (مثل "محاكاة الحياة" - ١٩٥٩، و"زبيب فى الشمس" - ١٩٦١، و"خمن مَن سوف يأتى للعشاء" - ١٩٦٧).

وبرغم تلك التحولات فى منتصف القرن، فإن أفلام الجريمة لم تختفِ، وفى الحقيقة، إن العديد من أنواعها ازدهر خلال تلك الفترة، خاصة دراما ساحة القضاء، وأفلام السطو، التى تمتعت بجماهيرية واسعة خلال الحرب الباردة. كما كان من المهم أيضًا ارتفاع شأن أشهر مخرج لأفلام الجريمة فى هوليوود، ألفريد هيتشكوك.

ففى بداية الخمسينيات، كان هيتشكوك المولود فى بريطانيا قد ظهر على أنه مخرج مهم فى أفلام الجريمة الأمريكية. لقد كان أكثر معاصريه إدماجًا فى

أفلامه للمرضى النفسيين والنظريات الفرويدية، وهو اتجاه يبدو فى أقصى درجات وضوحه فى فيلم "المسحور" (١٩٤٦)، وهو قصة رجل يظهر ماضيه المضطرب بمساعدة محلل نفسى. وكان هيتشكوك مشهورًا على نحو خاص بأفلام التشويق المعقدة والمصقولة عن الجريمة. مثل "النافذة الخلفية" (١٩٥٤)، و"الشمال عن طريق الشمال الغربى" (١٩٥٩)، و"دوار" (١٩٥٨)، كما صنع أيضًا عددًا من أفلام النوار التى تدور حول علم نفس الجريمة.

إن فيلمه "ظل الشك" (١٩٤٣) يحكى قصة الخال تشارلى، وقد لعب دوره على نحو لا ينسى الممثل جوزيف كوتين، الذى يقوم بزيارة مفاجئة قادمًا من المدينة الكبيرة، ليزور شقيقته وعائلتها التى تقيم فى مدينة هادئة فى سنتاروزا بولاية نورث كاولاينا. لكن الأمر الأكثر إثارة من كل شىء هو أن تشارلى الفاتن المحبوب قاتل شرير، هارب من العدالة، مشهور بأنه "قاتل الأرامل المرحات"(*). وفى فيلم "الحبل" (١٩٤٨)، الذى قام ببطولته جيمس ستيوارت، وهو مقتبس بشكل فضفاض عن قضية ليوبولد وليب الشهيرة، يتبع هيتشكوك رجلين عزَبين ثريين وهما يخططان وينفذان ما يعتقدان أنه "الجريمة الكاملة"، وليست لديهما دوافع إلا التباهى بالإفلات بجريمتهما، وهذه النفس المنحرفة لدى كل منهما (وهيتشكوك يسعد كثيرًا بمعالجة الانحراف فى أفلامه) تظهر واضحة تمامًا عندما يقدمان العشاء على الخزانة التى يخفيان الجثة بداخلها. والفيلم البارع لهيتشكوك "غريبان فى قطار"، يبدأ بلاعب تنس يدعى جاى، يلتقى مع المخبول برونو فى قطار. وعندما يعرب جاى - دون أن يقصد ذلك تمامًا - عن أمنيته بأن تموت زوجته الخائنة. يقترح برونو أن يتبادلا ارتكاب الجرائم، لأنه يبدو ضجرًا من أبيه - يوافق جاى، فقط لكى يسترضى برونو، لكن برونو يمضى فى النصف الخاص به من الاتفاق، ويخنق المرأة فى مشهد طويل ورهيب. وبرونو، ابن الأم المنحرفة والأب المستبد. يبدو نسخة أخرى من القاتل المجنون الذى ينبع غضبه العنيف من جذور عائلة غير سوية. واستمر هيتشكوك بعد ذلك فى صنع أفلام ناجحة مصنوعة جيداً مثل "اطلب إم من أجل القتل" (١٩٥٤)، و"النافذة الخلفية"، و"الرجل الغلط" (١٩٥٦). قبل أن يتوج رحلته الفنية بفيلم "سايكو" (١٩٦٠).

(*) إنه يغويهن بالحب والزواج، ويقتلهن ويستولى على ثرواتهن - المترجم.

أدخل فيلم "سايكو" نوعًا جديدًا من العنف السينمائى: دموى، وظاهر، ومشحون بالجنس، ولكى يزيد هيتشكوك من التأثير، لم يسمح للمشاهد بفرصة للهروب أو الراحة. وعلى سبيل المثال فإنه يقتل فى الجزء الأول من الفيلم ماريون كرين (جانيت لى)، الشخصية التى تعاطف معها المشاهد، وذلك فى مشهد الحمام الذى سرعان ما أصبح واحدًا من أكثر المشاهد شهرة فى تاريخ السينما. وعلاوة على ذلك. وخلال هذا المشهد، فإن هيتشكوك يجلد المشاهد بأصوات صرخات آلات الكمان التى لا نستطيع الهروب منها مثلما لا تستطيع ماريون أن تهرب من طعنات السكين. والقاتل - الذى يبدو فى الظاهر عاقلاً مهذبًا - هو فى الحقيقة نفس معقدة بسبب ازدواجية شخصيته. فهو يرتكب جرائم القتل وقد ارتدى ثياب أمه الميتة. وهكذا فإن فيلم "سايكو" فتح الباب فى أفلام الجريمة فى هوليوود للشخصيات المنحرفة الرهيبة، كما أنه أكد أيضًا على عناصر المرح والتلاعب التى أصبحت من سمات أفلام الجريمة فى أواخر التسعينيات.

ومن التطورات المهمة عند منتصف القرن بالنسبة لأفلام الجريمة كان ازدهار دراما المحاكمات. وتذكرنا كارول كلوفر بأن هذا النوع[٢٠] ظهر لأول مرة خلال فترة السينما الصامتة فى أفلام مثل "متهم عن طريق الخطأ" (١٩٠٧)، و"بيد من" (١٩١٣)، و"بعث امرأة" (١٩١٥)، وفيلم سيسيل بى دى ميل "الكورس الهامس" (١٩١٨). ومع ذلك فإن أكبر فترة ازدهار لأفلام المحاكمات لم تأت إلا عندما جاءت السينما الناطقة، فى أفلام مثل "محاكمة مارى دوجان" (١٩٢٩) من بطولة نورما شيرار، وفيلمى جريتا جاربو "القبلة" (١٩٢٩) و"ماتا هارى" (١٩٣١). وفيلم فريتز لانج "إم". وفيلم "مأساة أمريكية" (١٩٣١)، و"تم تسليم الحساب" (١٩٣٢). واستمرت هذه الأفلام خلال الثلاثينيات، بأفلام مثل "ميلودراما مانهاتن" (١٩٣٤) من بطولة كلارك جيبل وميرنا لوى. و"الغضب"، وواحد من أوائل الفيلم نوار "امرأة موصومة"، وفيلم جون فورد "مستر لينكولن الشاب" (١٩٣٩). "ومن الأنواع الأكثر سخرية ومرارة لأفلام المحاكمات ظهرت أفلام خلال فترة الحرب فى بداية الأربعينيات"، وهى التى يصفها ببراعة نورمان روزينبيرج بأنها "أفلام النوار عن القانون". مثل فيلم ويليام وايلر "الخطاب" (١٩٤٠)، و"الشارع الداعر"، وفيلم أورسون ويلز "سيدة من شانجهاى" (١٩٤٧)، و"مكان تحت الشمس"، وفيلم

هيتشكوك "الرجل الغلط". وعندما تزايدت سخونة الحرب الباردة خلال الخمسينيات - وهو العقد الذى سيطرت فيه الماكارثية على أمريكا. فى سلسلة من المحاكمات المذاعة تليفزيونياً لمطاردة اليساريين بتهمة النشاطات المعادية لأمريكا - تزايدت أيضًا سخونة أفلام المحاكمات عن قصور الإجراءات القانونية.

ومثل أفلام السجن، فإن أفلام ساحة القضاء تتوقف فى الأغلب عند براءة الشخص المتهم، فى الوقت الذى تستغل فيه الإمكانات الدرامية لمكان المحاكمة وموقفها. إن البطل - سواء كان متهمًا أو محاميًا أو عضوًا فى هيئة المحلفين - يعيد العدالة إلى مجراها، أحيانًا بالكشف عن الفاعل الحقيقى فى أثناء المحاكمة. وأحياناً أخرى بتعريف العدالة بشكل عام، من خلال شروط القانون "الطبيعى"، كما فى أفلام "تشريح جريمة قتل" (١٩٥٩)، و"ميراث الريح" (١٩٦٠)، و"شاهد المحاكمة" (١٩٥٧)، و"محاكمات نورمبيرج" (١٩٦١). ومن العناصر المميزة لأفلام المحاكمات الكلاسيكية عند منتصف القرن العشرين أنها لم تكن توجه الكثير من الاتهام للنظام القضائى، بقدر ما كانت توجه الاتهام لمجتمع بشكل عام.

وقبل كل شىء، فإن هذه الأفلام انتقدت ضيق الأفق والأمراض الاجتماعية الأخرى، وصورت المحاكمة على أنها وسيلة فعالة لاكتشاف الحقيقة. إن فيلم "اثنا عشر رجلاً غاضبًا" (١٩٥٧) يركز على جلسة مغلقة لهيئة المحلفين، حيث يفترض أن الشاب المتهم ذا الأصل الإسبانى مذنب. لكن، وبالتدريج، فإن عضو الهيئة الوحيد (هنرى فوندا) يقنع أقرانه البلهاء وسريعى الحكم بالعكس، وخلال ذلك يتم الكشف عن الأخطاء فى نقاط الاتهام، والعنصرية الخفية داخل المحلفين. وهذا الفيلم يصور هذا الانتصار للشخص المقاوم باعتباره نصرًا لإجراءات العدالة الأمريكية، فى نفس الوقت الذين يدين فيه عدم المسئولية، والعنصرية، والأنانية التى يتسم بها الأعضاء الأحد عشر الآخرون لهيئة المحلفين. أما فيلم "لن يصدقونى" (١٩٤٧)، وهو فيلم أضعف، فيقرر نفس هذه النقطة الأساسية، برغم أن النظام القضائى قد يكون غير مثالى، فليس هو الذى يوجه إليه اللوم على ظلم العالم. إن أعضاء هيئة المحلفين يدركون براءة المتهم، لكنه وهو يتوقع منهم الإدانة يقفز من النافذة لكى يلقى حتفه قبل أن يصدروا حكمهم بالبراءة مباشرة.

وفيلم "مقتل طائر مغرد" (١٩٦٢)، الذى تم تصويره خلال فترة حركة الحقوق المدنية، فهو يهاجم بشكل مباشر أمريكا العنصرية التى تحاول أن تتوافق مع تنوع الأعراق واختلافها. (فى العام السابق، قدم جون فورد فيلم "الرقيب روتليدج"، وهو فيلم محاكمات ويسترن عند رقيب زنجى من سلاح الفرسان، يتهم خطأ باغتصاب امرأة بيضاء وقتلها). إن هيئة المحلفين عمياء أمام كل تفاصيل القضية فيما عدا أن المتهم رجل زنجى، وأن المجنى عليها امرأة بيضاء، وقيامها بتوجيه الاتهام الكاذب للرجل الزنجى باغتصابها تصدقه المدينة، وهيئة المحلفين، والنظام القضائى، لكن حقيقة أن أتيكوس فينش (جريجورى بيك)، المحامى البطولى، يدافع عن الرجل، علامة على أن من الممكن إصلاح النظام.

وفى فيلم "مكان تحت الشمس"، المتهم فى المحاكمة هو رجل من الطبقة العاملة وقع فى التناقضات والنفاق فى أمريكا. إنه يطمح إلى وضع أعلى كما يتطلب المجتمع، لكن البطل جورج إيستمان (مونتجمرى كليفت) عاجز عن عبور الخطوط الطبقية، وقد حملت منه امرأة من الطبقة الدنيا (والتى ينكرون عليها أن تجهض نفسها). والالتباس حول الاتهام المزعوم ضد إيستمان، بأنه أغرق صديقته الحامل (شيلى وينترز)، وعرض علاقته مع نجمة المجتمع وخطيبته (إليزابيث تيلور) للخطر. هذا الالتباس يعكس الحواجز الطبقية التى لا يمكن تخطيها، والتى تؤدى فى النهاية لإدانة إيستمان وإعدامه. إن القيم الأمريكية - مثلها مثل الشاب الأمريكى - فى موضع محاكمة فى الفيلم. وكما توضح أفلام المحاكمات الأحدث، فإن هذا العنصر من النقد الاجتماعى ثابت، فى حين أن الاتهام المحدد (التفاوت الطبقى، والجشع، والعنصرية، والنزعة الجنسية) يتفاوت تبعًا للفترة التى صنع فيه الفيلم.

وكانت أفلام السطو واللصوصية مشهورة أيضًا فى تلك الفترة، ومثلها مثل أفلام المحاكمات وأفلام السجن، تداخلت فى البداية مع الفيلم نوار، ثم ازدهرت بوصفها نوعًا قائمًا بذاته فى أواخر الخمسينيات وخلال الستينيات والسبعينيات، لتعود إلى الحياة مرة أخرى مع الأجيال الأخيرة. وكانت بعض أفلام النوار المهمة تمثل النماذج الأولية لفيلم اللصوصية، لكن أكثرها تأثيرًا كان "غابة الإسفلت"، الذى ركز أكثر من أى فيلم نوار سابق على التخطيط والتنفيذ المعقدين للسرقة.

وبعد ذلك اتبعت أفلام السطو ذات مسحة النوار هذه التوليفة. بما فى ذلك "الحرارة البيضاء"، وفيلم ستانلى كوبريك "القتل" (١٩٥٦)، وفيلم روبرت وايز "العقبات ضد الغد" (١٩٥٩)، وفيلمان فرنسيان مهمان ظهرا فى عام ١٩٥٥، هما فيلم جان بيير ميلفيل "بوب المقامر"، وفيلم جول داسان "ريفيفى"[٢١]. وظهرت أفلام لصوصية لا تحصى تقلد هذه الأفلام. وبدأت مع الفيلم البريطانى المضحك "قاتلوا السيدات" (١٩٥٥) من بطولة أليك جينيس وبيتر سليرز، وأعاده الأخوان كوين فى عام ٢٠٠٤، وكانت هذه الأفلام أمينة مع نزعة النوار فيها، لذلك فإن عمليات السرقة كانت تنتهى بالفشل والموت.

ولكى تحافظ أفلام اللصوصية على مسايرة التحول نحو ثقافة البوب الشبابية، وعلاقة الحب الجديدة التى ربطت بين هوليوود والملاحم، فإن هذه الأفلام مالت خلال الستينيات إلى البهاء المصقول، كما أنها كانت مرحة نسبيًا بالمقارنة مع أفلام الجريمة. وكان الكثير منها يستغل شهرة الهروب وجماهيريته خلال الحرب العالمية الثانية، مثل "جسر على نهر كواى" (١٩٥٧) و"الهروب الكبير" (١٩٦٣)، ونقلت توليفة السطو من شوارع المدن إلى ميادين المعارك فى أوروبا، مثل "دستة أشرار" (١٩٦٧)، و"أبطال كيلى" (١٩٧٠). بل كانت هناك أفلام أخف ظلاً، فى سلسلة من أفلام اللصوص الكوميدية، مثل "عصابة أوشان الأحد عشر" (١٩٦٠) من بطولة فريق رات باك التى تضم فرانك سيناترا، وسامى ديفيز جونيور، ودين مارتين، فى أدوار المحاربين السابقين فى الحرب العالمية الثانية، الذين يخططون لسرقة أكبر خمسة نوادى قمار فى لاس فيجاس. أما "الشغلانة الإيطالية" (١٩٦٩) فيصور على نحو كوميدى خطة سرقة الذهب من تورين، بالتسبب فى أزمة مرور واسعة، فى حين كان فيلم "عصابة دوبرمان" (١٩٧٢) يصور مجرمًا سابقًا وأصدقاءه يدربون مجموعة من الكلاب الكبيرة على سرقة مصرف. وفى نفس العام قام روبرت ريد فورد ببطولة الفيلم من إخراج بيتر ييتس "الحجر الساخن" (١٩٧٢)، حول فريق سيئ الحظ من اللصوص، يلاحقون ماسة كبيرة، وفى العام التالى ظهر فيلم جورج روى هيل "اللدغة" (١٩٧٣) المبتهج المتنانل، من بطولة بول نيومان وروبرت ريد فورد، والذى فاز بأوسكار أفضل فيلم. وكانت هناك أفلام سطو أخرى، مثل فيلم نورمان جوايسون "مسألة توماس

كراون" (١٩٦٨)، الذى اقتفى أثر عشق تلك الفترة للرجال الأنيقين والمؤامرة الدولية.

وعلامةً على نجاح توليفته، فإن فيلم السطو عاد إلى الحياة مع نهاية القرن العشرين، فى سلسلة من الأفلام الجماهيرية التى أعادت صنع الأفلام السابقة، مثل "مسألة توماس كراون" (١٩٩٩)، و"عصابة أوشان الأحد عشر" (٢٠٠١)، والذى أعقبه "عصابة أوشان الاثنا عشر" (٢٠٠٤)، ثم "الشغلانة الإيطالية" (٢٠٠٣). وسواء كانت أفلام السطو تنتهى نهاية مأساوية أو سعيدة، فإن المشاهد يجد نفسه دائمًا متعاطفًا مع المجرمين. وهو الموقف الذى يبدو أن الجمهور يشترك فيه فى كل بلاد العالم ومن كل الأجيال. وينبع هذا التعاطف فى جانب منه من نزوع فيلم السطو على أن يجعل المشاهد يرى الأحداث من منظور المجرمين، وفى جانب آخر من تركيزه شبه الكامل على الابتكار والإبداع فى التخطيط للجريمة[٢٢]. والمشاهد عندما يتتبع خط الحبكة فإنه يطور نوعًا من الولاء والتحالف مع هذه الشخصيات وظروفها. وهناك تفسير آخر لجماهيرية فيلم السطو، وهو الجاذبية الجماهيرية لنموذج روبين هود من الصعاليك، الذين نراهم يسرقون المال من مصادر لا وجه لها، ولديها الكثير جدًا من المال الذى لا تحتاجه. وبالإضافة إلى ذلك فإن أفلام السطو تبرز جوهر الفانتازيا الرأسمالية.

التجديد: ١٩٦٧ - حوالى ١٩٨٠

بالاقتراب من نهاية الستينيات، أعيد إحياء العديد من أنماط أفلام الجريمة المهمة، ويكاد عرض فيلم "بونى وكلايد" وحده فى عام ١٩٧٦ أن يكون سبب إعادة الحيوية إلى نمط أفلام رجال العصابات، وفى نفس الوقت عادت إلى الظهور أفلام المخبر السرى وأفلام السجن. واكتملت بظهور نمط فيلمى جديد تمامًا، وهو فيلم رجل الشرطة، الذى تجسد من بقايا المحققين الخاصين وأطلالهم فى نمط الفيلم نوار. لقد أعيد ميلاد البطل المضاد، هذه المرة فى هيئة شخص وحيد مضطرب نفسيًا وضابط شرطة منتقم يحارب من أجل العدالة. وتدفقت أفلام الجريمة مرة أخرى إلى دور العرض، وقد أصبح الشباب الأمريكى أكثر استعدادًا من آية فترة سابقة لكى يعبد المتمردين البطوليين. وإذا نظرنا الآن إلى تلك الفترة يمكننا أن نرى أنه حتى خلال السبعينيات التى يفترض أنها كانت راديكالية، فإن

عددًا قليلاً من صناع الأفلام كانوا راغبين حقًا فى تحدى القيم السائدة، ففى أفضل الأحوال كانوا يتماشون مع التحولات التى تشرخ المجتمع الأمريكى.

لقد كانت الولايات المتحدة فى عام ١٩٦٧ وسط إحدى أكثر الفترات اضطرابًا، ولم يكن هناك فى الأفق أى خلاص. لقد تصاعدت الراديكالية فى شكل أحداث شغب فى المدن الكبرى والشوارع بين الأقليات المتذمرة التى تتصادم مع قوات الشرطة وأغلبها من البيض. وكان اغتيال جون كيندى، ومارتين لوثركينج، وروبرت كيندى. ومالكولم إكس، سببًا فى تزايد الانقسامات التى كانت عميقة بالفعل، لتتزايد المخاوف على استقرار النظام الاجتماعى. كما حدثت اضطرابات أخرى بسبب حرب فيتنام التى كان عدم جماهيريتها فى تزايد، وبسبب الخداع الذى مارسته إدارة نيكسون. لقد نضج الجيل الذى ولد فى أعقاب الحرب العالمية الثانية، وتحول الكثير منهم إلى المخدرات. واحتفالات الشوارع، والمظاهرات السياسية. ليشكلوا ثقافة مضادة ويحذروا من عدم الثقة فى أى شخص تجاوز الثلاثين من عمره. وظهر مخرجون مثل فرانسيس فورد كوبولا. وجورج لوكاس. مارتين سكورسيزى. وستيفن سبيلبيرج. من هذا الجيل الجديد الذى كان اسمه "أطفال السينما الأشقياء". وبدأوا فى صناعة أفلام توائم الزمن المعاصر. وبالإضافة إلى ذلك، فإن الجريمة بدأت تلوح فى الأفق كاهتمام جماهيرى كبير، مع حملات الانتخابات الرئاسية التى كانت تدعو لإصلاح نظام العدالة الجنائية.

وكانت هوليوود قد قللت من منعها للجنس والرذيلة. وحررت مخرجى أواخر الستينيات من القيود. ومنذ الأيام الأولى للسينما الصامتة، كان أصحاب النزعة الأخلاقية قلقين حول إذا ما كانت الأفلام تستطيع أن تفسد الشباب بتعريضهم للخطيئة والجريمة. واستجابت هوليوود بشكل خلاق. فوافقت على التنظيم الذاتى لكى تتفادى الرقابة الحكومية. وفى عام ١٩٢٢ أسست صناعة السينما رابطة منتجى الصور المتحركة الأمريكيين وموزِّعيها. للقيام بدور الرقيب وذراع الصناعة فى العلاقات العامة. وفرضت هذه الرابطة معايير صارمة. لكن لم يعتبر المنتجون وصناع الأفلام قابلين للمحاسبة على مضمون أفلامهم حتى تطبيق "ميثاق إنتاج الصور المتحركة" فى عام ١٩٣٤، والذى وضع قواعد لتصوير

الجنس. والسوقية، وبعض أنواع الجرائم. وكتب جاك سى إيليس: "ممنوع منعًا باتًا تصوير المخدرات أو استعمالها، والانحراف الجنسى، والرقيق الأبيض، والعلاقات بين الأعراق البيضاء والسوداء، والعرى... وكان ممنوعًا (عبارات مثل) "قطة الحارة" أو "الخفاش" أو "امرأة بذيئة". كذلك بعض الأصوات التى تدل على البذاءة، وحركات الإصبع السوقية"(٢٢).

وبدأت هوليوود فى التقليل من صرامة هذه القواعد التى فرضتها على نفسها منذ الخمسينيات والستينيات. فى محاولة لجذب الجمهور الشاب بعيداً عن التليفزيون. وتجاهل فيلم أوتو بريمنجر "الرجل ذو الذراع الذهبية" الرقباء ليصبح أول فيلم هوليوودى يتعامل بصراحة مع إدمان المخدرات على سبيل المثال. وفى أواخر الستينيات هجرت هوليوود ميثاق الإنتاج لتطبق بدلاً منه نظام التقييم الذى يقسم ويصنف الأفلام بحروف، مثل G (مناسب للجمهور العادى)، R (مقيد، الأشخاص أقل من ستة عشر عامًا يجب أن يصحبهم والد أو ولى أمر)، X (مقيد ، فقط لمن هم أكبر من ستة عشر عامًا)(*). ومن ثم فإن على دور العرض أن تضع سياساتها فى تطبيق هذا التصنيف، ليترك صناع الأفلام أحراراً فى تصوير معظم ما يختارون تصويره.

صنع فيلم آرثر بين "بونى وكلايد" بدايته القوية فى عام ١٩٦٧، وهو العام المتقلب سياسيًا عندما اقترب الغضب ضد السلطة والدولة من قمته. وفى هذا السياق (وبمساعدة كتاب المقالات النقدية ذوى التأثير الكبير، والتوزيع الكبير غير المسبوق للفيلم)، حصد الفيلم الذى يدور حول شابين متمردين ٢٠ مليون دولار. اعتمد الفيلم بشكل فضفاض على حياة اثنين من لصوص البنك هما بونى باركر وكلايد بارو (لعب الدورين فاى دوناواى ووارين بيتى)، وتتبع الفيلم انغماسهما فى الجريمة عبر الجنوب الغربى، ويرفع شأنهما إلى مصاف الأبطال الفولكلوريين. (فى مشهد لسرقة أحد المصارف على سبيل المثال، يعيد كلايد المال إلى فلاح فقير). وبفضل الجرأة والمعاصرة الكاملتين، أعجب الفيلم الجمهور الشاب الذى يتحدى السلطة والتقاليد. كما عكس الفيلم التحولات المعاصرة فى

(*) ملاحظة من المترجم: أصبحت هذه الحروف مختلفة قليلاً الآن وتزايد التصنيف، لكن الفكرة لا تزال فى جوهرها قائمة.

العلاقات بين الرجل والمرأة. وذلك من خلال دور فاى دوناواى الذى جاء على قدم المساواة مع دور وارين بيتى. إن المرأة هنا لا تفتن الرجل البرىء وتقوده إلى المشكلات، مثلما كان يفعل نموذج المرأة الفاتنة القاتلة، كما أنها لا تقف بشكل سلبى، إنها تعمل شريكًا مع رجلها.

وبدت النهاية الدموية لفيلم بونى وكلايد مثالاً لشباب الستينيات، فعندما خانهما والد أحد الأصدقاء، لقى الثنائى مصرعهما بالرصاص فى مشهد مرعب يفرط فيه رجال الشرطة فى القتل. إن الرجل والمرأة الجميلين الشابين المتحابين أصبحا شهيدين لهذا العصر. لكن هذه النهاية المأساوية فشلت فى أن تقدم انتقادًا متماسكًا أو محددًا لمؤسسات السلطة، وبدلاً من ذلك قدمت عنفًا دراميًا وتمردًا بلا هدف.

وبالإضافة إلى تأسيس المناخ لأفلام جريمة عنيفة ومعاصرة بشكل صريح، فإن "بونى وكلايد" أطلق حركة رجعية فى السينما الأمريكية. وبدأت هوليوود فى صنع أفلام نمطية اعتمدت - مثل "بونى وكلايد" على تقاليد قديمة تم تجديدها. وظهر مخرجون فى أواخر الستينيات وبدايات السبعينيات، كان معظمهم خريجين جددًا من مدارس السينما ومعاهدها، ليحاكوا الكلاسيكيات فى الأسلوب، والخط القصصى، ورسم الشخصيات، لكن مع تجديدها للجيل الجديد من المشاهدين. لقد سايرت الأفلام الموسيقية الزمن باستخدام موسيقى الروك آند رول، وأفلام الويسترن تم تقديمها من منظور السكان الأصليين لأمريكا، كما أن الموجة الجديدة لأفلام الجريمة - بدءًا من القصص البطولية لرجال العصابات وحتى أفلام المخبر السرى ورجال الشرطة - قدمت إشارة صريحة للعصر الذهبى للفيلم نوار، فى نفس الوقت الذى عكست فيه الاضطراب وزوال الأوهام اللذين ظهرا فى فترة حرب فيتنام. لقد كانت أفلام الجريمة لفترة طويلة ساخرة مريرة. لكن هذه الإضافات الأخيرة اشتملت أيضًا على العبث واللاجدوى اللذين لا يظهران إلا فى عدد قليل من أفلام نمط الفيلم نوار.

لقد كان الصراع المحورى فى العقود السابقة ينتهى فى العادة بالقبض على المجرم أو قتله. وعلى النقيض، ففى أفلام الجريمة فى فترة حرب فيتنام وأعقابها كان هناك تنقيح وإعادة تعريف لمشكلة الجريمة باعتبارها تعود فى جذورها إلى النظام، وأنه لا يمكن التجاوز عنها. كما يظهر فى أفلام مثل "برتقالة

آلية" (١٩٧١)، و"كلاب من قش" (١٩٧٢)، و"المحادثة" (١٩٧٤)، و"الحى الصينى" (١٩٧٤)، و"الزمن المتصل" (١٩٧٨). (هنا تبدأ التقاليد البديلة لأفلام الجريمة الانتقادية التى سبقت مناقشتها فى المقدمة). وكانت مساهمة هوليوود فى هذا الطابع القاتم لأفلام الجريمة الجديدة هى التخلص من معايير "اللياقة" فى ميثاق الإنتاج، وهو التغيير الذى ساعد الأفلام على أن تكون أكثر عنفًا، وصراحة، ودموية.

وإذا كان "بونى وكلايد" قد أعاد إحياء فيلم رجال العصابات، فإن "الأب الروحى" لفرانسيس فورد كوبولا وضعه فى مكان الصدارة فى السينما الأمريكية. وبحصول "الأب الروحى" على الإطراء النقدى، فإنه لم يتوج بطولات رجال العصابات الملحمية فى هوليوود فقط، بل أيضًا فى الخيال الأسطورى لأمريكا. والفيلم يتتبع تغيير الحرس فى عائلة عصابات بارزة، من الحكم التقليدى الأكثر نظامًا، والذى يلتزم بمجموعة صارمة من القواعد والمواثيق (لا مخدرات، على سبيل المثال)، إلى حكم أقل فروسية، وأكثر عنفًا ومرارة. وهذا الانتقال من السهل ربطه بالانتقال الذى كانت أمريكا تعيشه آنذاك فى وقت صنع الفيلم، من أمة موحدة نسبياً تتسم بالقيادة الجماهيرية، والسلام، والتعاقب المنظم، إلى أمة أصبحت ساخرة مريرة، ومقسمة بسبب الحرب، والاجتماع المدنى، والاغتيالات، والفساد السياسى. ولقد قدم فيلم "الأب الروحى"، الذى قام ببطولته مارلون براندو وآل باتشينو، قدم العائلة كدولة بديلة، وهى مصدر الأخلاقيات والأمن والاستقرار والهدف فى عائلة كورليونى.

وفى الجزء اللاحق "الأب الروحى، الجزء الثانى" (١٩٧٤)، لم تعد العائلة تقدم ملجأ من العجز الحكومى، مثل الدائرة الداخلية لإدارة نيكسون، تسقط العائلة أخلاقياً، وتتحلل حتى تصبح فى خدمة هدف واحد: البقاء على قيد الحياة. وبرغم هذا التشاؤم الأخلاقى، (أو ربما بسببه جزئيًا)، فإن "الأب الروحى، الجزء الثانى" عزز من مكانة فيلم رجال العصابات، الذى استمر إحياؤه حتى التسعينيات بأفلام مثل نسخة برايان دى بالما فى عام ١٩٨٣ لفيلم "الوجه ذو الندبة"، ثم فيلم "كان يا ما كان فى أمريكا" (١٩٨٤)، و"أهل القمة" (١٩٨٧)، و"تقاطع ميللر" (١٩٩٠)، و"الرفاق الطيبون" (١٩٩٠)، و"دونى براسكو" (١٩٩٧).

كما أن المخبر السرى وأفلام السجن التى استوحت الفيلم نوار عاشت أيضًا الإحياء فى أواخر الستينيات والسبعينيات. وكان فيلم روبرت آلتمان "الوداع الطويل" (١٩٧٣) يعتمد على رواية لشاندلر. ومن بطولة إليوت جولد فى دور شخصية المخبر السرى فيليب مارلو فى ثوب معاصر. فى حين قام فيلم رومان بولانسكى "الحى الصينى" بمحاكاة ما أطلق عليه بعض النقاد "النوار الجديد"(٢٤)، وهو مستوحى من فيلم هوارد هوكس "النوم الكبير" (فيلم آخر لشخصية فيليب مارلو)(٢٥). ومثل "النوم الكبير" أيضًا. تدور أحداث "الحى الصينى" فى لوس أنجلس، وبطله المحقق السرى المغرور جيك جيتيس (جاك نيكولسون) ينحدر مباشرة من بطل "النوم الكبير" . والفيلمان كلاهما معقدان، وأسلوبيان. ومعقدان من الناحية النفسية. لكن "الحى الصينى" يشتمل على عنف جسدى أكبر من سابقه (إن حبكته تتعلق بالعشق المحرم بين أجيال العائلة)، ونهايته التى تلقى فيها بطلة الفيلم مصرعها أكثر مرارة وقسوة بكثير. إذ إن الأب الذى أساء جنسيًا يلقى باللوم على الطفلة التى هى ابنته وحنيدته فى وقت واحد(*). فى حين يقف المخبر السرى عاجزًا يائسًا.

أما أفلام السجن فقد كانت أيضًا تتبع توليفة الكلاسيكيات الأولى. فى حين أصبحت تحتشد بالبذاءة. والعنف، والجنس. لقد كانت معظم أفلام الجنس تقف فى صف المساجين، وتصور سلطات الحكومة باعتبار مسئوليها لصوصًا مستبدين. حتى لو كانت هذه الأفلام تفشل فى أن تقدم احتجاجات قد تؤدى إلى إصلاحات محددة فى السجون. وقد استهل فيلم "لوك ذو اليد الباردة" (١٩٦٧) هذا الإحياء. وتبعه "قطار منتصف الليل السريع" (١٩٧٨)، و"بابيون" (١٩٧٣)، و"الهروب من سجن ألكاتراز" (١٩٧٩). ثم "بروبيكر" (١٩٨٠) الذى كان واحدًا من أفلام السجن القليلة التى قدمت بالفعل نقدًا بناءً. ومضى هذا الإحياء خلال الثمانينيات والتسعينيات. حيث استمرت أفلام السجن فى جذب الجمهور، والتعليق على العصر. ومهاجمة السلطة. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "قبلة المرأة العنكبوت" (١٩٨٥) يستخدم السجن مكانًا لانتقاد كراهية الجنسية المثلية، والهجوم على الديكتاتورية فى آمريكا اللاتينية والمدعومة من الولايات المتحدة.

(*) إنها وليدة الحب المحرم بينه وبين ابنته الكبرى بطلة الفيلم - المترجم.

وجاء بعد ذلك فيلم "الخلاص من سجن شوشانك" (١٩٩٤) الذى حصل على نجاح نقدى وتجارى، من خلال إحياء معظم عناصر تقاليد نمط أفلام السجن وتيمتها.

وقد أعطت أفلام كلينت إيستوود مجسداً لشخصية "هارى القذر" الميلاد لفيلم رجل الشرطة. وهو نمط فيلمى جديد تماما داخل تصنيف أفلام الجريمة. لقد جلب إيستوود معه إلى هذه الأفلام شخصيته الفنية التى لا يمكن محاكاتها عن الرجل القاسى، ليعيد اختراع مخبر الشرطة باعتباره (باستخدام كلمات الناقدة بولين كايل التى تكره هذه الأفلام) "البطل الذى بلا عواطف، ويعيش ويقتل بلا مشاعر كأنه شخصية مريضة نفسيا"(٢٦). كانت هذه الشخصية - على الأقل فى بدايتها تجسيداً للمنتقم الذى يريد إقرار العدالة بقوة، وضابط الشرطة هذا الذى يدعى هارى كالاهان يائس من النظام الفاسد وغير الكفء. وفى الفيلم الأول من السلسلة، الذى أخرجه دونالد سيجيل فى عام ١٩٧١، يحارب البطل سفاحا يتسلل بسهولة داخل النظام بسبب تعقيد إجراءات الضبط القانونية، أو عدم كفاءة رجال الشرطة. إنه يرفض أن يدع السفاح يهرب، لذلك فإنه يتحدى الأوامر، ويطارد السفاح المجنون بنفسه ويطلق عليه النار مع سبق الإصرار. إن غضب هارى، وغضب الفيلم، يختلفان عن غضب أفلام التمرد فى الأربعينيات والخمسينيات، التى كانت تحتج على الحياة المملة الرتيبة للطبقة الوسطى فى أمريكا وفى أفلام "هارى القذر"، كان الغضب موجها ضد الدولة التى تترك المواطنين بلا حماية، كما أن هذا الغضب يمتزج بالخوف والخيالات عن عدالة الانتقام، أو الانتقام العادل.

وفى الجزء الثانى من السلسلة، الذى جاء باسم "قوة ماجنوم"(*) (١٩٧٣)، يواجه هارى خطرا وتهديدا أكبر، مجسدا فى حلقة داخلية من رجال الشرطة الفاشيين الذين لا يغتالون فقط المجرمين الذين يراوغون القانون، لكنهم يقتلون أيضا المواطنين العاديين لمجرد أنهم يكرهون أسلوب حياة هؤلاء المواطنين. كان "قوة ماجنوم" أكثر عنفا بكثير من "هارى القذر"، وهو يوحى بعدم الثقة السائد فى تلك الفترة تجاه السلطة، فى حين يقدم فى الوقت ذاته موقفا محافظا حول

(*) فى إشارة لمسدس ماجنوم - المترجم.

الحاجة إلى قانون ونظام أكثر. ظهرت أفلام رجال شرطة أخرى خلال تلك الفترة، مثل "حلقة الاتصال الفرنسية" (١٩٧١)، و"سيربيكو" (١٩٧٣) الذى يقوم على قصة حقيقية. وهذه الأفلام تكشف أيضًا عن الفساد داخل موظفى المحليات وحماة الأمن. وبرغم أن الأفلام اللاحقة كانت أقل جودة من هذه الأفلام الأولى، فإن أفلام رجال الشرطة استمرت فى الازدهار منذ تلك الفترة. وعلى سبيل المثال، خلال الثمانينيات، حققت أفلام رجال الشرطة التى تقدم زمالة أو صداقة بين شرطيين نجاحًا جماهيريًا، مثل "شرطة بيفرلى هيلز" (١٩٨٤)، و"السلاح الفتاك" (١٩٨٧)، و"تحت المراقبة" (١٩٨٧). وفى أحيان كثيرة ظهرت أجزاء ثانية من هذه الأفلام. ومن أفلام رجال الشرطة الأحدث فيلم "الملازم الشرير" (١٩٩٢)، من إخراج أبيل فيرارا، وبطولة هارفى كاتيل فى دور رجل الشرطة الفاسد أخلاقيًا والمتحلل روحيًا، ثم "الوعد" (٢٠٠١)، و"الأرق" (٢٠٠٢)، وكلاهما فى جانب منهما من نمط أفلام السفاحين أيضًا.

وبالإضافة إلى تطوير الأنماط الفيلمية، قدمت السبعينيات نوعًا جذاباً وغير عادى من أفلام الجريمة، حيث يكون البطل المضاد مشوشًا مضطربًا. إن هذه الأفلام تنذر بنهاية كارثية، مثل "العصبة المتوحشة" (١٩٦٩)، و"رجال من قش" و"حلقة الاتصال الفرنسية"، والتى قلبت عالم الحياة اليومية رأسًا على عقب بتقديم الشخص المنتقم العنيف باعتباره المخلِّص. ففى فيلم مارتين سكورسيزى "سائق التاكسى" نرى الشخصية التى لعبها روبرت دى نيرو. إنه ترافيس بيكيل، أحد أكثر الشخصيات السينمائية جاذبية، وهو محارب قديم فى فيتنام أصبح اليوم سائق تاكسى، وهو لا يستطيع تحمل "قذارة" مدينة نيويورك، ويصفها بأنها "مريضة، مقرفة، فاسدة". إن السلطة هنا قد فشلت تمامًا. إنها عندما أرسلت ترافيس إلى فيتنام حولته من إنسان برىء إلى وحش مريض نفسيًا، وأصبحت نيويورك بالوعة، أو جحيمًا، وترافيس يقود سيارته فى الليل وهو يشعر بالقرف من القمامة، والعاهرات، وموزعى المخدرات. إنه يأمل فى أنه يومًا ما سوف يهطل مطر حقيقى ويغسل كل تلك النفايات". ليس لدى ترافيس مَن يثق به أو يصدقه (من المؤكد أنه لن يثق بالسياسيين، أصحاب الوعود الفارغة، أو الشرطة غير الموجودة)، لذلك يتحول ترافيس إلى منتقم، ويقرر أن يقوم بدوره "لكى ينظف هذه الفوضى والقذارة".

لقد اشترى ترافيس ترسانة من الأسلحة. واتخذ مظهر قبائل الهنود الحمر، وها هو يخطط لإنقاذ آيريس (جودى فوستر) الطفلة العاهرة. وفى مشهد عنيف تمامًا (شوهت من سمعة الفيلم جماهيريًا)، يشن ترافيس غارة على عرين القواد، ويصنع مذبحة فى ذلك الحضيض من المجتمع. حيث تنفجر الأصابع، وتغطى الدماء الأرضية والجدران. إن آيريس تعود بأمان (وإن كان برغم إرادتها) إلى عائلتها فى المدينة الصغيرة، حيث أصبح ترافيس بطلاً فى نظر الناس، برغم أن من الواضح أنه مختل وعلى حافة المرضى النفسيين فى معظم أجزاء الفيلم. لكن من المفارقات الساخرة أنه الشخصية الوحيدة التى يعتريها القلق من أن الفتيات المراهقات يلاحقن الزبائن فى الشوارع. وبحلول منتصف السبعينيات، كان البطل السينمائى التقليدى، الذى كان فى الزمان القديم ذا مظهر أنيق، مفتول العضلات، شجاعًا، قد أصبح شخصية عتيقة الطراز وعفا عليه الزمن، وحل محله البطل المنبوذ المريض نفسيًا، الذى أكسبته الحياة مرارة، وأصبح ميالاً للعنف القهرى، لأنه أصبح وحيدًا فى المدينة بدون سلطة تدافع عنه.

التطورات منذ عام ١٩٨٠

عندما انتخب رونالد ريجان رئيسًا فى عام ١٩٨٠، كان ذلك بشيرًا بحقبة محافظة تؤذن بزيادة فى نفقات الدفاع، وانخفاض فى الضرائب، وازدهار للشركات الكبيرة. ولقد استجابت هوليوود فى جانب من الأمر بصنع أفلام تنتقد بصراحة سياسات ريجان الاجتماعية والسياسية، سواء على المستوى المحلى أو الدولى. لقد كان ذلك يعنى بالنسبة لأفلام الجريمة فيضانًا من الأفلام السياسية التى تصور أحداثًا حقيقية أو متخيلة عن الفساد والديماجوجية. منذ عقد مضى، كانت ووترجيت والاهتمامات بالبيئة وحركات الحقوق المدنية وحقوق المرأة قد خلقت سياقًا اجتماعيًا يؤدى إلى أفلام مشحونة سياسيًا، مثل "كل رجال الرئيس" (١٩٧٦)، و"نورما راى" (١٩٧٩)، و"أعراض صينية" (١٩٧٩)، لذلك فإن أفلام الجريمة السياسية كانت فى الثمانينيات فى مرحلة الوصول إلى النضج. علاوة على ذلك، فإن أفلام الجاسوسية مثل سلسلة جيمس بوند الجماهيرية، وفيلم جون فرانكينهايمر "مرشح من منشوريا" كانت قد أشارت فى السابق إلى جرائم سياسية دون أن تستهدف سياسات بعينها أو أحزابًا سياسية. ولكن بحلول

الثمانينيات كانت الأفلام تنتقد بصراحة السياسات الرسمية واللامبالاة السياسية لدى المواطنين، ومن خلال هذه الطريقة كانت أفلام الجريمة وحدها هى التى تتساءل حول قمع النظام. ومن الأمثلة فى فترة ما بعد انتخاب ريجان فيلم "مفقود" (١٩٨٢). و"سيلكوود" (١٩٨٣) و"لا مهرب" (١٩٨٧) و"باسم الأب" (١٩٩٣).

يعتمد فيلم "سيلكوود" على أحداث حقيقية، وتقوم ببطولته ميريل ستريب، والفيلم يسجل لمعركة كارين سيلكوود للكشف عن أخطاء مصنع الطاقة النووية فى أوكلاهوما الذى كانت تعمل فيه. إن الإدارة تحاول إخفاء النقائص الخطيرة للمصنع، كما تحاول إسكات سيلكوود، لكن برغم مصادرها الهزيلة، ومقاومة أصدقائها واتحاد العمال لها، فإنها تهرب المعلومات التى تدين مصنع الطاقة إلى الصحف. ويوحى مصرعها الغامض فى حادث سيارة واحدة ليس فقط بإدانة مصنع الطاقة بل السياسة النووية لأمريكا التى تتغاضى عن الاهتمام بأمن الناس وسلامتهم وتغطى على هذه النقائص. وفى فيلم "لا مهرب" تكشف المخابرات المركزية الأمريكية عن جريمة اغتيال تغطى عليها مجموعة من صفوة الحكومة الفيدرالية. وسواء كانت هذه الأفلام تكشف عن فساد رجال السياسة أو فساد الشركات، عن جرائم المسئولين أو عن الاغتيالات، فإنها تميل إلى اتهام البيض المحافظين الأثرياء، الذين يمسكون بزمام السلطة فى المؤسسات السياسية أو الاقتصادية فى أمريكا.

وخلال الثمانينيات ظهرت أيضًا مجموعة جديدة من أفلام السجن وأفلام المحاكمات المشحونة سياسيًا. والتى تهاجم بشكل غير مباشر السياسيات العالمية أو الداخلية للولايات المتحدة. إن فيلمين من أفلام السجن، هما "قبلة المرأة العنكبوت"، و"حرية الصراخ" (١٩٨٧) يتساءلان بشكل متضمن حول السياسة الخارجية الأمريكية، بتصوير النظم القمعية المدعومة من الولايات المتحدة. وفيلم "المتهمة" (١٩٨٨) - وهو فيلم المحاكمات، يعلق على الإساءة القانونية والاجتماعية التى تتحملها امرأة تحاول إثبات اتهامات بالاغتصاب، والفيلم يعتمد على الحادثة المشينة حول اغتصاب بيج دان فى نيو بيدفورد بولاية ماساشوسيتس. ويركز على ما يفترض أنه التباس وغموض حول موقف موعد غرامى تحول إلى اغتصاب،

ليتساءل حول إذا ما كانت الضحية شريكة أحيانًا فى هذا الاعتداء الجنسى. وفى هذه الحالة، فإن سارا توبياس (جودى فوستر) كانت قبل الاغتصاب تشرب الخمر وترقص بشكل مثير مع المعتدى عليها فى إحدى الحانات. إن الفيلم يلقى الضوء على مسائل تتعلق بـ "شخصية" الضحية التى كانت مؤخرًا موضع اهتمام الجماهير بسبب نشطاء إصلاح قانون الاغتصاب؛ إن سارا تعيش فى مقطورة مع صديقها، وتتحدث بلغة سوقية، وتدخن الماريوانا. من الواضح أنها ليست تلك العذراء النقية التى تبحث عنها محاكمات الاغتصاب التقليدية، والتى تفرض على من توجه الاتهام لإثبات نقائها الذى لا تشوبه شائبة. ومع ذلك فإن الفيلم يصر على صدق سارا، ومرورها بتجربة الاعتداء عليها، وحاجتها إلى أن تروى قصتها فى قاعة المحكمة، وحقها أن تثبت قضيتها من خلال الإجراءات الرسمية. وينتهى الفيلم بنجاحها فى الإدلاء بشهادتها فى المحكمة، وإدانة ثلاثة رجال كانوا يهللون وهم يرونها فى حين يقع عليها الاغتصاب.

وقيام هوليوود بمعالجة الأزمات الحضرية(*) والعنصرية، فقد قامت فى تلك الفترة بصنع أفلام كثيرة عن العصابات أو عن الذين يعيشون فى الجيتو(**)، وحقق الكثير من هذه الأفلام نجاحًا فى شباك التذاكر، ليؤكد ذلك على جاذبيتها، على الأقل لما يبدو أنه تصوير أصيل للشوارع الداخلية فى المدن. وهذه الأفلام تعزز غالباً تيمات محاربة المخدرات والعنف. مثل فيلم "أولاد أشقياء" (١٩٨٣)، و"ألوان" (١٩٨٨)، و"مدينة جاك الجديد" (١٩٩١)، و"الأولاد ذوو القلنسوات" (١٩٩١)، و"المركز الجنوبى" (١٩٩٢)، و"الخطر٢ المجتمع" (١٩٩٣)، و"طازج" (١٩٩٤)، و"الأطفال" (١٩٩٥).

وبدأت أفلام السفاحين أيضًا فى أن تكون نمطًا خاصًا فى هذه الفترة. لقد ظهر السفاحون فى أفلام سابقة بالطبع. مثل "إم"، و"سايكو"، و"توم المتلصص" (١٩٦٠)، و"سفاح بوسطن" (١٩٦٨)، و"١٠ ريلينجتون بليس" (١٩٩١)، و"هياج" (١٩٧٢)، و"الأراضى البور" (١٩٧٤). لكن السفاح نادرًا ما كان يظهر بطريقة تركز على عشقه القتل المرة بعد الأخرى.

(*) المرتبطة بعالم المدن - المترجم.

(**) الأحياء المنعزلة التى تضم جماعة بعينها - المترجم.

وعلى النقيض. وبدءًا من التسعينيات. ظهر الكثير من الأفلام التى تركز على الطبيعة المتكررة لبعض جرائم القتل. وفى حين كان الكثير من هذه الأفلام من نوعية أفلام الرعب الموجهة إلى المراهقين، فإنها احتوت أيضًا على مادة للكبار، مثل فيلم بريان دى بالما "يرتدى ليقتل" (١٩٨٠)، و"هنرى: بورتريه لسفاح" (١٩٨٦)، و"صمت الحملان" (١٩٩١)، والفيلم التسجيلى "آيلين وورنوس: بيع سفاحة" (١٩٩٢)[٢٧]. وفيلمين من بطولة مورجان فريمان هما "سبعة" (١٩٩٥) و"قبِّل الفتيات" (١٩٩٩). والفيلم التحريضى من إخراج أتوم إيجويان "رحلة فيليسيا" (١٩٩٩)، والفيلم المتجهم المروع "سايكو أمريكى" (٢٠٠٠) (وهو اقتباس عن رواية بريت إيستون إيليس بنفس الاسم والتى ظهرت فى عام ١٩٩١. وتدور حول مدير تنفيذى متعجرف ذى دوافع للقتل)، وفيلم "الوحش" (٢٠٠٣) (وهو فيلم آخر يعتمد على حياة آيلين وورنوس، العاهرة من فلوريدا والتى تحولت إلى سفاحة)، والكثير من الأمثلة الأحدث.

وقد عكس الإنتاج المتزايد لأفلام السفاحين التغطية المتزايدة لجرائم السفاحين فى وسائل الإعلام. وكانت جماهيرية هذه الأفلام توحى بأنها قد أصبحت وسيطاً للتعامل مع المخاوف واسعة الانتشار من العنف غير المتوقع، والافتتان بهذا العنف.

وفى مقالة واعية ظهرت فى عام ١٩٧٩ عن "الحى الصينى وتحولت أنماط الأفلام فى الأفلام الأمريكية المعاصرة" (والتى أعيد طباعتها فى كتاب عن نظرية السينما فى عام ١٩٩٢)، حلل جون كاولتى التغيرات التى أشارت إليها أفلام مثل "الحى الصينى و"العصبة المتوحشة". لقد كانت الأنماط الفيلمية القديمة تمر بتحولات كما يشير كاولتى. من خلال نزوع أفلام أحدث للمحاكاة الساخرة من الأنماط التقليدية. لقد أثبتت ملاحظات كاولتى قدرتها على التنبؤ بنوع جديد من فيلم الجريمة يذهب بعيدًا فى مسار المحاكاة الهزلية للتقاليد الفنية. لذلك يمكن وصفه على نحو أفضل بأنه "ما بعد حداثى"، وهو المصطلح الذى يصف ردود الأفعال الثقافية، فى ظل المراحل المختلفة للرأسمالية، تجاه مطالب الأصالة الجمالية، وهى المطالب التى تدفع الفنانين للاستعارة والاقتباس وإعادة الصنع، وبذلك فإنها تندمج مع سوق الثقافة الشعبية.

قد يكون البوب آرت هو أفضل تصوير لجماليات ما بعد الحداثة. وفيه خلق وارهول وآخرون أشكالاً تقوم فى وقت واحد بالتفكيك، والاحتفاء، وممارسة الإنتاج على نطاق واسع وتحويل كل شىء إلى سلعة. وبشكل عام فإن جماليات ما بعد الحداثة تعيد طرح الأسئلة حول الافتراضات المتعارف عليها، من الحساسية الجديدة للأصالة - والتى اعتبرت طويلاً ذات صلة وثيقة بالخلق الفنى وكامنة فيه - أو مثل "الحدود" التى تفصل على سبيل المثال بين الأنماط الفنية. أو بين ثقافة الصفوة وثقافة الجماهير. لذلك ففى سياق ما بعد الحداثة تتشوش الحدود بين الأنماط الفيلمية، ويسود أسلوب "المعارضة"(*). ويتم تدمير المُثل التى كانت ثابتة. مثل الزمان والمعنى، لتصبح مُثلاً غير مستقرة. وفى حالة أفلام الجريمة. فإن ما بعد الحداثة تشير إلى رفض السرد الخطى(**). ورفض التوقعات المعتادة حول مواضعات النمط الفيلمى، ورفض التمييز السهل بين ما هو صواب وما هو خطأ. وفى هذا المجال. فإن ما بعد الحداثة. تتقف مع ما يطلق عليه هذا الكتاب التقاليد البديلة أو الانتقادية لأفلام الجريمة.

وفى أعقاب الحرب العالمية الثانية. كان هناك القليل من العلامات المبكرة للتحول ما بعد الحداثى فى إنتاج أفلام الجريمة. وعلى سبيل المثال، فبرغم أن الفيلم نوار كان التعبير الأمريكى الأول والأهم عن الحداثة الأوربية. فإنه أدخل عناصر من ما بعد الحداثة، وبذلك فإنه قدم النموذج الأولى للتقاليد البديلة فى أفلام الجريمة. ومثل الكثير من أفلام النوار، فإن فيلم التحويلة" كان يتحرك فى الزمان والمكان السرديين على نحو غير متصل. إنه يستخدم الفلاش باك شديد الذاتية (قد لا يكون صادقًا فى روايته فى بعض الأحيان)، بدلاً من أن يكون الفلاش باك مجرد ملء لثغرات القصة، وبذلك فإنه كان يشجع المشاهد على عدم الثقة فى رواية الراوى للأحداث. ومن ثمَّ لكل قصة الفيلم. وبرغم أن البطل قد يجعلنا نصدق أنه ضحية الظروف ، وضحية المرأة الفاتنة القاتلة التى بلا قلب والمتواطئة فى جريمة. فإن بناء الفيلم يلقى ظلالاً من الشك على ذاته. ففى هذا العالم المقلوب رأسًا على عقب. كيف لك أن تعرف من يقول الحقيقة. وكيف يمكن إقامة العدالة. لأن معايير الخير والشر أصبحت زائفة؟

(*) محاكاة عمل فنى قديم وتقديم تنويع عليه. سواء كان تكريمًا أو سخرية - المترجم.

(**) هو الذى يسير تبعًا للتعاقب الزمنى فى اتجاه واحد من الماضى وحتى الحاضر - المترجم.

ولعل أهم النماذج الأولى ما بعد الحداثية فى أفلام الجريمة ذات التقاليد البديلة هو فيلم أكيرا كيروساوا "راشومون" (١٩٥٠). إنه يكاد يكون تكعيبيًا بسبب تعدد زوايا النظر إليه وتعدد المعانى، فهو يقدم عدة روايات متعارضة عن اغتصاب امرأة فى الغابة، وخلال ذلك فإن الفيلم لا يعطى المشاهد أبدًا الإشباع حول صدق أى من هذه الروايات أكثر من الروايات الأخرى، وهو بذلك يلقى أسئلة حول الافتراضات الجاهزة عن الموضوعية والحقيقة. وبدلاً من استعادة العدالة وتحقيقها فى نهاية الفيلم، فإن هذه النهاية تترك المشاهد حائرًا كيف يمكن للعدالة أن تتحقق. وفيلم "راشومون" رائد للكثير من الأسباب، على الأقل بسبب تأثيره منذ ظهوره على نمط أفلام الجريمة.

ولقد بدأت التقاليد البديلة لأفلام الجريمة فى السبعينيات، لتؤدى بشكل خاص دورًا فى نمو السينما المستقلة، التى كانت فى أوروبا قد أصابها الملل من تقاليد الموجة الجديدة، وقدمت فى الولايات المتحدة بديلاً لهوليوود. قدم بيرناردو بيرتولوتشى فى عام ١٩٧٠ فيلمه "الممتثل"، وهو فيلم عن رجل بلا روح، حليف للحكومة الفاشية فى إيطاليا، ويشترك فى اغتيال معلمه السابق الذى تحول إلى منشق سياسى. والفيلم يمزج عناصر من الفيلم نوار مع النزعة العبثية، ويعكس اهتمام بيرتولوتشى الدائم بتفكيك الواقع وتحطيمه (ومن ثمّ بتفكيك معنى العدالة وتحطيمها) وتحويله إلى سلسلة من الأوهام والتخليط. كما أن أفلامًا مثل فيلم مايكل أنجلو أنطونيونى "تكبير" أو "انفجار" (١٩٦٦) (وهو إعادة لتيمة هيتشكوك فى "النافذة الخلفية" بمسحة مغرقة فى الوجودية والغموض)، ثم "نقطة زابرينسكى" (١٩٧٠) و"المسافر" (١٩٧٥). كانت هذه الأفلام بدورها تفكك عالم الجريمة، والأدلة، والمطلقات التى يعتمد عليها نظام العدالة فى التعامل مع المجرمين والجرائم التى يرتكبونها. وفى نفس الوقت فإن أفلامًا لمخرجين أمريكيين مثل "سائق التاكسى" شوشت الخطوط الفاصلة بين البطل والشرير، وبين العدالة والفوضى، ووضعت الأساس لسلسلة من أفلام الجريمة التى حصلت على النجاح النقدى، والتى اختبرت حدود النمط الفيلمى وقصوره، والسرد الهوليوودى التقليدى.

وبحلول الثمانينيات كان النموذج ما بعد الحداثى قد تأسس فى الولايات المتحدة، مع مخرجين مثل ديفيد لينش، وجويل وإيثان كوين، وبريان دى بالما، الذين كانوا رواداً فى هذا المجال. صنع دى بالما سلسلة من الأفلام فى بداية الثمانينيات، مثل "يرتدى ليقتل"، و"إظلام" (١٩٨١) الذى كان تنويعًا على فيلم أنطونيونى "تكبير"، ثم "الوجه ذو الندبة" (١٩٨٣)، الذى كان إعادة صنع دموية وجريئة لفيلم هوكس الكلاسيكى الذى يعود إلى عام ١٩٣٢. ثم "البديل" (١٩٨٤) الذى يقدم إشارة وولاء - بشكل مستحوذ على نحو ما - لأساليب هوليوود الكلاسيكية، والمخرجين السابقين (خاصة هيتشكوك). ومع ذلك فإن هذه الأفلام كانت أكثر من مجرد محاكاة، لقد كانت تعيد ترتيب الأنماط الفيلمية ودمجها، كما أن الأكثر أهمية هو معالجتها لفكرة العبث.

وصنع ديفيد لينش والأخوان كوين أفلامًا أسلوبية كانت تتسم بالصرامة والفكاهة القاسية، وتوحى بحالة الحلم. وفيلم ديفيد لينش "القطيفة الزرقاء" (١٩٨٦) - ومن بعد ذلك فيلمه "أصحاب القلوب الوحشية" (١٩٩٠)، ثم السلسلة التليفزيونية "قمم مزدوجة" (١٩٩٠)، "والطريق السريع الضائع" (١٩٧٧)، و"رحلة مولهولاند" (٢٠٠١) - هذه الأفلام تقدم لمحات سريالية فى أمريكا الضواحى والمدن الصغيرة، حيث يوجد عالم آخر غريب وقاتم. أما أول أفلام الأخوين كوين "بسطاء الدم" (١٩٨٤) (اسم الفيلم تعبير عامى يعنى "رعب المجرمين السابقين من جرائمهم") فيقدم نموذجًا مثيرًا لأفلام الجريمة البديلة، إنه فى وقت واحد يكرم ويسخر من الفيلم نوار الكلاسيكى. وهو يحتوى على نموذج المرأة الفاتنة القاتلة والمخادعة (شخصية آبى التى أدتها فرانسيس ماكورماند)، تعليق متقن وقاتم من خارج الكادر، وبطل عاجز غامض (شخصية راى التى آداها جون جيتز) غير القادر على أن يفهم الأخطار التى تحيطه[٢٨]. هناك فى كل من هذه الأفلام مظهر هزيل من كون الأمور عادية، لكن تحت السطح يكمن عالم كوميدى منحرف، مضطرب وقاتل فى جوهره. إن الأمور ليست كما تبدو، فالضواحى التى تبدو هادئة مسالمة تحتشد بالمرضى النفسيين، وهى عوالم لا يمكن توقع ما يحدث فيها، لذلك فإن العدالة والهروب يصبحان بعيدى المنال.

وهناك أفلام أحدث وأكثر عبثية وما بعد الحداثية فى نمط أفلام الجريمة، مثل "فارجو" (١٩٩٦). و"قتلة بالفطرة" (١٩٩٤)، و"قصة شعبية رخيصة" (١٩٩٤)، و"كلاب المستودع" (١٩٩٢). و"قصة رومانسية حقيقية" (١٩٩٣). و"سايكو أمريكى"، وهذه الأفلام تشترك فى هذا الطابع الفانتازى شبه الكوميدى للعنف، لكنها أكثر جرأة ومكرًا. إنها تصل إلى الجمهور الشاب الأكثر تسامحًا وقبولاً للعنف السينمائى وقدراته الكوميدية. وهو الجمهور الذى تربى على المونتاج سريع اللقطات لمحطة "إم تى فى" وعلى أسلوب الإعلانات الذى يقفز فى الزمان والمكان والمنطق. وفى الوقت الذى تستمر هذه الأفلام - مثل "القطيفة الزرقاء" الذى سبقها فى ذلك - فى عرض النزعة السريالية، فإنها فى عنفها البالغ، ومشاهد الجريمة البشعة، تعكس وجهًا معتادًا تمامًا فى المجتمع الأمريكى. ففى عصر يقوم فيه المدرسون بقتل زوجاتهم بمساعدة طلبتهم. ويحمل أطفال المدارس الأسلحة، وتقوم محطات التليفزيون الإخبارية على مدار الأربع والعشرين ساعة بتقديم تقارير عن سيل من الاختطافات، وإشعال الحرائق، والقتل، فليست هناك غرابة إذن أو خطأ فى الأفلام المعاصرة وجمهورها.

وبدمج النزعات التى أشار إليها كاولتى، فإن هذه الأفلام تحتوى على الحنين فى الماضى ومع ذلك فهى معاصرة، إنها تقليدية ولكنها راديكالية، وهى تحترم تقاليد النمط الفيلمى فى نفس الوقت الذى تسخر منه. جمعت هذه الأفلام الكثير من الأتباع والإطراء النقدى، وهكذا فإن الأفلام ما بعد الحداثية وسعت من تصنيف أفلام الجريمة. وأحدثت نهضة تستمر فى إلهام الإنتاج السينمائى بعد عقود من نشر مقالة كاولتى لأول مرة. واتخذت هذه الأفلام الكثير من الأشكال مؤخرًا. لكنها تتسم بشكل دائم بروح اللعب والتلاعب (أحيانًا فى برود متعمد. كما هو الحال فى فيلم "فارجو"). وتعدد وجهات النظر (مثل "كلاب المستودع") والاهتمام بالهوية وسياساتها (مثل "قتلة بالفطرة")، والسخرية الجامحة (التى تتضمن أيضًا نوعًا من السخرية من الذات، والانتقائية، والتأمل الذاتى فى طبيعة السينما والأفلام.

هناك فى فيلم أوليفرستون "قتلة بالفطرة"، وهو أكثر أفلام الجريمة ما بعد الحداثية إثارة للجدل، شاب وشابة غير متكيفين مع المجتمع، يقومان بالسفر من

خلال (الأوتوستوب). ويحدثان فوضى ودمارًا كبيرين، يقتلان كل من فى طريقهما. إنهما فى رحلة ليس من أجل المال وإنما من أجل الشهرة، ليس من أجل الانتقام ولكن من أجل إثارة اهتمام وسائل الإعلام. إنهما نتاج العائلات المضطربة وعنف وسائل الإعلام، لذلك فإن ميكى ولورى نوكس يصبان غضبهما على المواطنين الأبرياء الذين يقتلانهم. وهما يمزجان العنف والحب، ويستعرضان فى فخر انحرافهما الجنسى. وهما فى ذلك يشبهان كثيرًا بطلى فيلم "جنون السلاح". وفى حين كان بونى وكلايد يسافران عبر البلاد كبطلين فولكلوريين شعبيين، يسرقان من الأغنياء ويسخران من السلطة، فإن ميكى ومالورى فى "قتلة بالفطرة" ليس لهما حلفاء إلا المعجبون بهما. وستون فى هذا الفيلم يشن حربًا ضارية على النزعة الحسية التافهة فى وسائط الإعلام المعاصرة والمجتمع المعاصر، ويسخر من معلقى الأخبار الذين يرغون ويزبدون وهم يطاردون البطلين ليصنعوا نشرات أخبار مثيرة. لكن هذا النقد الذى يوجهه ستون غير مقنع. برغم الحيوية الفائقة والإبداع فيه، إنه غير مقنع على الإطلاق لأنه يرتكب الخطايا ذاتها التى يدينها.

أما كوينتين تارانتينو، الطفل المعجزة فى عالم أفلام الجريمة العبثية، فإنه صنع ثلاثة أفلام ناجحة فى ثلاثة أعوام متعاقبة، مع "كلاب المستودع" (الذى كتبه وأخرجه)، و"قصة رومانسية حقيقية" (الذى كتب السيناريو له)، و"قصة شعبية رخيصة" (الذى أخرجه واشترك فى كتابته). (لقد اشترك تارانتينو أيضًا فى كتابة "قتلة بالفطرة"). إن أفلامه التى تأخذ شريحة من الحياة تعالج العنف والجريمة بخفة، فكثيراً ما يثير الضحك على عرضه المذابح والأشلاء على الشاشة. وعلى سبيل المثال ففى "كلاب المستودع"، يقطع أحد المجرمين أذن شرطى وهو يرقص على أنغام أغنية مرحة. وبالمثل فى فيلم "قصة شعبية رخيصة"، عندما يقوم المجرم الذى لعب دوره جون ترافولتا بتفجير رأس شخص ما، إنه لا يندم سوى على الفوضى الذى أحدثها فى حقيبة السيارة، أما بطلة "قصة رومانسية حقيقية" فإنها تشن هجوماً نارياً بمجفف الشعر.

ومع ذلك فإن هذا العنف المضحك لا يشكل إلا جزءًا من جاذبية تارانتينو ذات المستويات الكثيفة المتعددة والمراوغة، ففيلم "كلاب المستودع" يحافظ على وحدة

الزمان والمكان فى إشارة إلى الدراما الإغريقية وقد اكتسبت سمة السخافة المضحكة ، ليس فقط بسبب تغير معنى البطولة، ولكن لأن السينما تحررت من قيود الزمان والمكان. ومن ناحية أخرى فإن فيلم "قصة شعبية رخيصة" ينزلق عبر الزمن بشكل مبتكر مثل أى فيلم منذ فيلم "المدمر" (١٩٨٤). (يوجد فيلمان آخران من أفلام الجريمة يظهران هذا التلاعب والتجريب بالزمن وتتابع المشاهد، هما "ماجنوليا" (١٩٩١)، و"تذكارات" (٢٠٠١) بعد ذلك). وفى إشارة تكريم وتحية للفيلم نوار "قبلنى بإفراط"، فإن القاتلين المستأجرين فى "قصة شعبية رخيصة" يحملان حقيبة يبدو أنها تحتوى على مخدرات، لكن عندما يفتحانها ينبثق منها وهج، مثل حقيبة اليورانيوم فى الفيلم القديم. وفى نهاية "قصة رومانسية حقيقية"، تصبح الشخصيات الرئيسية شخصيات رئيسية فى أحد الأفلام(*).

ويجسد الأخوان جويل وإيثان كوين الكثير من التطورات الجديدة فى أفلام الجريمة، فمثل أفلام تارانتينو. يثير فيلم "فارجو" الضحكات فى لحظات غريبة، مثلما يحدث عندما يحشو أحد القتلة المأجورين جثة زميله بنشارة الخشب. وبسبب غرابة الفيلم وحزنه معًا، فإنه يترك المشاهد حائرًا ومشوشًا، ولا يعرف كيف تكون استجابته للفيلم. إن الشخصيات تفتقد العاطفة، والقوة والمعايير الأخلاقية، فهناك زوج يقتل زوجته بسبب ديون عمله، والمجرمون يقتلون شرطيًا فى طريق سريع مفتوح ويسحبون جثته بعيدًا فى حين أن السيارات تمرق إلى جانبهم، كما أن الأب الثرى ـ برغم تصميمه على إنقاذ ابنته المختطفة ـ يفكر فقط فى هوامش الربح، ويموت فى مشهد محاكاة ساخرة لتبادل إطلاق النار فى أفلام الجريمة الكلاسيكية. وحتى مارج جوندرسون (فرانسيس ماكورماند) الشرطية الذكية الحامل، تبدو أحياناً كأنها شبح بلا روح أو حياة. إنها متزوجة من رجل غبى، وتبدو دائمًا فى حالة خدر أمام جهاز التليفزيون، وبرغم أنها أخلاقية تمامًا فإنها تعيش حالة من الضجر والملل. إن كل شخصيات فيلم "فارجو"، "الطيبة" أو "الشريرة"، تبدو ضائعة فى عالم جليدى دون اتجاه أو إثارة.

توجد لحظة مهمة تؤكد هذه النقطة وإن جاءت بشكل متوار: فعندما تقود مارج القاتل بعد القبض عليه إلى القسم، تسأله إذا ما كانت أفعاله الإجرامية

(*) أى أن هناك فيلمًا داخل الفيلم ـ المترجم.

تستحق المال الذى وعدوه به، فيعطينا الفيلم فى تلك اللحظة لقطة من وجهة نظر من قام بالاختطاف، إذ ينظر من نافذة السيارة إلى التمثال البلاستيكى الضخم لبول بونيان وثوره الأزرق، الذى يمثل اصطناع المجتمع المعاصر وتفاهته. إنه لا يجيب على سؤالها، والحقيقة أنه لا توجد إجابة، فلدى المجرمين الكثير من الأسباب لكى يرتكب الاختطاف مقابل المال، بقدر ما هو مضطر إلى أن يضيع أيامه وهو يكدح فى عمل تافه أو إلى أن يتقدم فى السن فى زنزانة السجن. وفى هذا العالم الخاوى، كلا الطريقين يؤديان إلى نفس المكان: العقم والعبث. فى حين يمثل مثل هذا المشهد فى الكثير من أفلام الجريمة لحظة مهمة، لكى يشير إلى وجهة النظر الأخلاقية للفيلم، ففى "فارجو" والأفلام العبثية وما بعد الحداثية المعاصرة له، يكون الهدف الأخلاقى هو أنه لا يوجد هدف أخلاقى.

وبينما كان بعض المخرجين يمضون فى الاتجاهات التى تنبأت بها مقالة كاولتى، فإن البعض الآخر التزم بتقاليد أفلام الجريمة. لقد قدم المخرج مارتين سكورسيزى فيلميه "الشوارع الوضيعة" (١٩٧٣)، و"سائق التاكسى" اللذين كانا من بين أفضل أفلام الجريمة فى السبعينيات، ثم قدم خلال التسعينيات ثلاثة أفلام أخرى، اثنان يفتقدان الحياة الحيوية، هما "خليج الخوف" (١٩٩١) و"كازينو" (١٩٩٥)، لكن الثالث يمثل علامة، وهو "الرفاق الطيبون"، الذى يعتمد على قصة حياة رجل العصابات هنرى هيل، كان هذا الفيلم جريئًا مثل "قصة شعبية رخيصة"، ومهووسًا مثل "قتلة بالفطرة" وعنيفاً مثلهما معًا. ومع ذلك فإنه يبقى فى عالم ما هو ممكن، إذ يغوص فى الوقائع اليومية عندما يطهو هنرى صلصة المكرونة بيد فى حين يحاول أن يزيح شحنة من الكوكايين باليد الأخرى.

وتوجد أفلام حديثة أقرب إلى التقليدية مثل أفلام سيدنى لوميت، المخرج الذى قدم أفلام جريمة تحريضية منذ عام ١٩٥٧، مثل فيلمه الأول "اثنا عشر رجلاً غاضبًا". كما قدم أفلامًا كلاسيكية مثل "سيربيكو" و"بعد ظهر يوم لعين" (١٩٧٥) و"أمير المدينة" (١٩٨١)، وصنع بعد ذلك فيلمه "س و ج - سؤال وجواب" (١٩٩٠)، وهو فيلم شديد القتامة عن شرطى فاسد. و"الليل يسقط على مانهاتن" (١٩٩٦)، أول فيلم بعد "اطرق على أى باب" (١٩٤٩) يقدم بنجاح المدعى العام (وكيل النيابة) باعتباره بطلاً. إن لوميت لا يستخدم حركات الكاميرا الباهرة، أو

الإيقاع العصبى، أو الشخصيات الغريبة التى يفضلها المخرجون الآخرون، لكن لوميت - الذى فاز بجائزة الأوسكار عن مجمل أعماله الفنية فى عام ٢٠٠٥ - يستمر فى اكتشافاته المباشرة والصادقة والجادة لنقاط الضعف والقوة فى نظام العدالة الجنائية. وفى نفس الوقت فإن مخرجين آخرين، مثل تيلور هاكفورد فى "دولوريس كاليبورن" (١٩٩٥)، وتوم كالين فى "الخَدَر" (١٩٩١)، وتروى دافى فى "قديسو بوندوك" (١٩٩٩)، وريدلى سكوت فى "ثيلما ولويز" (١٩٩١)، وكارل فرانكلين فى "الشيطان فى زى أزرق"، وآندى واشووسكى ولارى واشووسكى فى "العزيمة" (١٩٩٦)، وتوم تاكفير فى "اجرى يا لولا اجرى" (١٩٩٨)، وأليخاندرو جونزاليز إنياريتو فى "٢١ جرامًا" (٢٠٠٣)، وجوشوا مارستون فى "ماريا مليئة بالبركة" (٢٠٠٤)، هؤلاء المخرجون يمتدون بحدود أفلام الجريمة بأبطال من النساء، والملونين، وأصحاب النزعة الجنسية المثلية. لكن هناك آخرين يتبعون نموذج إيرول موريس فى "الخط الأزرق الرفيع" (١٩٨٨)، إذ يبتكرون معالجات راديكالية جديدة لفيلم الجريمة التسجيلى، مثل "حراس الشقيق" (١٩٩٢)، و"القبض على آل فريدمان" (٢٠٠٣).

والتطور الأخير جاء مع سلسلة الأفلام الجماهيرية التى ظهرت مع نهاية القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين، لكنها تدور فى سبعينيات القرن العشرين. إن عدداً مدهشاً من أفلام هوليوود الناجحة يستثمر الاهتمام المتجدد بعقد "الأنا" أو النزعة الأنانية. فهناك عروض تليفزيونية جماهيرية، مثل "استعراض تلك السبعينيات"، وإعادة إحياء فيلم السبعينيات الموسيقى (على سبيل المثال، فرقة "أبا" السويدية)، والتى تساعد فى إحياء هذه النزعة. ولأن هوليوود كانت دائماً تتوافق مع ثقافة الجماهير، فسرعان ما تبعت هذا الطريق. وفى معظم الأحيان، ركزت هذه الأفلام على جرائم "المشاهير"، واعتمدت على الشخصيات النمطية للسبعينيات باعتبارها حقبة الحياة السريعة حيث انقضى كل شىء. وعلى سبيل المثال فإن فيلم بول شريدر "بؤرة ذاتية" (٢٠٠٢) ينظر إلى حياة بوب كرين، نجم البرنامج التليفزيونى الشهير "أبطال هوجان"، والذى أصبح مدمناً على الجنس ودفع حياته ثمنًا لذلك. وهناك فيلم ناجح آخر يدور حول الجنس، هو فيلم بول توماس أندرسون الملحمى "الليالى الراقصة"، من بطولة مارك والبيرج فى دور ديرك ويجلر، نجم أفلام البورنو الذى يتمتع بقدر من

البراءة. وينساق إلى عالم إدمان الكوكايين. والجشع. والنزعة التجارية المبتذلة. أما فيلم "أستوديو ٥٤" (١٩٩٨) ازدهار نوادى الديسكو فى مانهاتن. ويقوم ببطولته مايك مايرز فى دور صاحب النادى ستيف رابيل، الذى كانت من بين مآثره أنه مخدر معظم الوقت. ويوزع رزمًا من أوراق الخمسين دولارًا. ومن الأفلام التى تدور حول المخدرات أيضًا فى تلك الدائرة فيلم "ترافيك" (٢٠٠٠) الذى يوحى بقوة بعالم السبعينيات، وفيلم "الضربة" (٢٠٠١) حول الرجل الذى أسس سوق الكوكايين فى أمريكا. وهناك أفلام جماهيرية أخرى. وإن لم تكن تدور حول الجريمة، سارت فى نفس المسار، مثل "العذراء تنتحر" (١٩٩٩)، و"شبه مشهور" (٢٠٠٠)، و"اعترافات عقل خطر" (٢٠٠٢). فبصرف النظر عن الموضوع والتيمة. كانت هذه الأفلام مرتبطة بالأشياء التى كانت منتشرة خلال السبعينيات. لتعرض شخصيات نمطية وذكريات شهيرة من تلك المرحلة التاريخية، وقدمت لصناع الأفلام والجمهور، عند نهاية القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين. الفرصة لفهم الماضى الذى كان - فى نوع من المفارقة - ينظر إليه على أنه شرير وعظيم معًا.

قدمت هذه السلسلة من أفلام الجريمة التسلية والترفيه للجمهور من خلال تكريس ثلاثة أرباع السرد إلى أسلوب حياة اللذة والتحلل. المحتشد بالمخدرات والجنس والخمر والمال والشهرة والرقص، لكن هذه الأفلام ذاتها، بكشفها عن مقاصدها الأخلاقية، أصبحت فى النهاية تقليدية. عندما كانت عواقب هذه الحياة السريعة تقود إلى نفس المكان المأساوى: المشرحة (أو السجن إذا كان المرء محظوظًا). ومثل فيلم رجال العصابات التقليدى، والتى كانت تتبع سيرة أحد رجال العصابات ذى الأصول العرقية، وهو يمضى فى طريق الثراء والقوة لكنه ينتهى فى مأساة ترفع شعارًا أخلاقيًا، فإن السؤال يظل كما هو: هل هذه الأفلام ترمى إلى وعظنا، أو أنها مهتمة ببساطة بأن تعرض لنا حياة هؤلاء الغارقين فى الملذات فى عملهم ولهوهم؟ وأيًا كانت الإجابة، فإن أفلام الجريمة التى تعود فى سردها إلى السبعينيات حاولت جاهدة أن توفق بين تعطش الجمهور للفرجة من جانب، ومن جانب آخر القلق والمخاوف بشأن النظام الاجتماعى.

***

وهكذا استفادت شركات هوليوود الكبرى من الجاذبية الجماهيرية. وحوّل المخرجون المستقلون الجريمة وعواقبها إلى أكثر الموضوعات التى تقدمها السينما الأمريكية. إن الجريمة تنافس القصص الرومانسية فى الاهتمام العام، لذلك فإن الجريمة سادت طويلاً فى حبكات الأفلام وفتنت الجماهير. واستثارت التعاطف بقدر ما أثارت الكراهية. وغذت الرغبات الكامنة فى التلصص. وأحد مفاتيح فهم هذا الافتتان يكمن فى الأفق الذى يبدو ممتداً بلا نهاية لهذا الموضوع، من الجرائم ذاتها. ومن التنويعات التى لا تنتهى لها. ومن أسباب الجريمة، ومن عمل رجال الشرطة والمخبرين السريين والقضاة والمحامين وأعضاء هيئة المحلفين. ومن زنازين السجن المظلمة، ومن جدران غرفة الغاز (الإعدام) المضيئة. ولكن إذا كانت الجريمة وعواقبها تتضمن بداخلها الإثارة، فإن أفلام الجريمة تدين فى نجاحها المتنامى إلى طرقها فى عرض الجريمة. وفى كل عقد. كانت أفلام الجريمة تصدم الجمهور، وتربكه، وتغضبه، وترضيه، بتقديم نافذة تطل على المجتمع المعاصر. وآليات عمل القانون والعدالة، وآخر التنويعات فى مجال الخداع والقسوة. وفى نهاية المطاف، فإن هذه الأفلام تعطينا طريقة فى فحص عالمنا وأنفسنا. ولأن أفلام الجريمة ترتبط على نحو واضح بالمعايير الاجتماعية. والقيم، والقواعد، والممارسات اليومية، فإنها تعكس كل ذلك على مجتمع فى حالة حركة دائمة. كما توحى على نحو أكثر وضوحًا من أى نمط فيلمى آخر المواقف العميقة والمتغيرة لثقافتنا تجاه الأخلاقيات وتجاه الدولة.

هوامش الفصل الأول

(١) روفمان وبيردى، ١٩٨١، ص ١٠.

(٢) ماكارتى، ١٩٩٣ أ، ص ١.

(٣) مولتبى ١٩٩٥، ص ١١٧، مقتبسًا عن بحث لتشارلز موسر. من أجل تحليل منفصل لمشاهد "سرقة القطار الكبرى"، انظر إيليس، ١٩٧٩، ص ٤٢ - ٤٣.

(٤) لمناقشة وافية لفيلم "فرسان خليج الخنازير"، انظر ماكارتى ١٩٩٣ أ، ص ١ - ٤، وكلارينس، ١٩٨٠، ص ١٥ - ٢١، وهذا المصدر الأخير يحتوى على صور من الفيلم.

(٥) يكتب ماكارتى: "فيلم "البعث" (١٩١٥) لراوول ولش هو أقدم فيلم عصابات طويل ما يزال موجودًا، وفى سيرة وولش الذاتية بعنوان "كل إنسان فى عصره" يؤكد أنه أول فيلم عصابات طويل يتم صنعه، وقد تكون تلك هى الحقيقة بالفعل". (١٩٩٣ أ، ص ٥). وهناك مؤرخون آخرون لأفلام الجريمة (مثل كلارينس، ١٩٨٠، ص ٣١) يعتبرون فيلم جوزيف فون ستيرنبيرج "الحضيض" (١٩٢٧) - الذى يبلغ طوله ثمانين دقيقة، أول فيلم عصابات. وقد يكمن الفرق فى تعريف "الفيلم الطويل"، فنيلم "البعث" طوله خمسون دقيقة.

(٦) ماكارتى، ١٩٩٣ أ، ص ٥.

(٧) وارشو، ١٩٧٤ أ، ص ١٣١.

(٨) جومرى، ١٩٩١، ص ١٦٤ - ١٦٥.

(٩) جيه إدجار هوفر، مقتبس فى بارنز وتيترز، ١٩٤٤، ص ٦٢٣.

(١٠) سيلبى، ١٩٨٤، ص ١.

(١١) ناريمور، ١٩٩٨، ص ١١.

(١٢) ناريمور، ١٩٩٥ - ١٩٩٦، ص ١٩.

(١٣) السابق، ص ١٩.

(١٤) شاندلر، ١٩٩٢، (١٩٤٠)، ص ١٩٦.

(١٥) هاميت، ١٩٧٢، (١٩٢٩)، ص ٢٦.

(١٦) ناريمور، ١٩٩٥ - ١٩٩٦، ص ١٩.

(١٧) شاتز، ١٩٨١، ص ١١٣.

(١٨) كانت تلك هى الطريقة التى توازن بها بين التكاليف والفائدة والتى تصور مواقف فترة الليل. وهى تتطلب مرشحات خاصة تعطى انطباع فترة الشفق. والتصوير خلال النهار لإعطاء تأثير الليل كان يتم تقليدياً داخل الأستوديو خلال النهار. وإحدى الطرق لتجسيد هذه المشاهد على الشاشة هو الإيحاء بوجود ضوء ساطع يضىء المكان بدلاً من الإيحاء بأن البدر هو الذى يقدم هذه الإضاءة.

(١٩) فى فيلم "الحرارة البيضاء" يلعب جيمس كاجنى دور كودى جاريت، المجرم المريض نفسيًا الذى يعانى من صداع مزمن وعقدة نفسية تجاه أمه. فى ذروة الفيلم الشهيرة يقف على قمة مصنع

كيميائى مشتعل، وهو يواجه موتًا محتومًا، ويصرخ: "لقد أصبحت على قمة العالم، يا أمى!". كما أن فيلم "غابة الإسفلت" يعزو انخراط ستيرلينج هايدن فى حياة الجريمة إلى قرار عائلته بيع المزرعة عندما كان صبيًا. والجزء الغريب الخاص بحل عقدة الفيلم. وبعد أن كان يقود سيارته لأيام طويلة، يتهادى فوق نجيل مزرعته القديمة، حيث يموت بسبب طلقة رصاص، على مرأى من الجواد الذى كان صديقه فى طفولته.

(٢٠) كلوفر، ٢٠٠٠.

(٢١) بعد صنع عدة أفلام نوار متميزة فى الولايات المتحدة، غادرها داسان فى الخمسينيات هربًا من "الرعب الأحمر" ومطاردة المكارثية لليساريين. وقد فاز بجائزة أحسن مخرج مهرجان "كان" لذلك العام عن فيلم "ريفيفى".

(٢٢) تظهر نفس العملية من إضفاء النزعة الإنسانية على المجرمين فى أفلام السجن التى تركز على النزلاء الذين يضعون خططاً معقدة للهروب.

(٢٣) إيليس، ١٩٧٩، ص ١٩٨.

(٢٤) الأمثلة المهمة الأخرى لنمط النوار الجديد تتضمن فيلم سكورسيزى "الثور الهائج" (١٩٨٠)، وفيلم الأخوين كوين "بسطاء الدم" (١٩٨٤).

(٢٥) هناك نسخة أحدث من فيلم "النوم الكبير" من بطولة روبرت ميتشوم عرضت عام ١٩٧٨، لكن المعالجة المبتذلة جعلت التيمات القديمة تثير الضحكات التى تتركز على اسم الفيلم.

(٢٦) كايل، ١٩٩١. ص ٤٥٢. ومن أجل رؤية متعاطفة مع شخصية هارى كالاهان، انظر شكل ١٩٩٦.

(٢٧) المخرج نيك برومفيلد اتبع ذلك مؤخراً بفيلم تسجيلى آخر عن وورنوس، باسم "أيلين: حياة وموت سفاحة" (٢٠٠٣).

(٢٨) أحد المشاهد يظهر راى وهو يدفن جثة رئيسه الذى يقترب من الموت (وهو أيضًا زوج آبى)، فى وسط حقل للقمح خلال الليل، وآثار عجلات السيارة فى أرض ممسوحة تمامًا تقود مباشرة إلى كومة التراب التى تغطى الجثة.

الفصل الثانى
لماذا أصبحوا أشرارًا؟
علم الجريمة فى أفلام الجريمة

"المرضى النفسيون ليسوا محترفين... إنك لا تدرى ماذا سوف يفعل هؤلاء المرضى البلهاء بعد ذلك".

مستر هوايت، متحدثًا عن مستر بلوند فى فيلم "كلاب المستودع"

"فى هذا البلد، عليك أن تكسب المال أولاً، وعندما تملك المال تملك القوة، وعندما تملك القوة والسلطة تحصل على المرأة".

تونى مونتانا فى فيلم "الوجه ذو الندبة"

تمثل أفلام الجريمة مصدرًا ثقافيًا، فهى تخلق مستودعًا من الصور والقصص يعتمد عليها المشاهد عندما يفكر فى أسباب الجريمة، كما أن أفلام الجريمة تعزز تفسيرًا محددًا للجريمة. وسواء كانت أفلام الجريمة تشير فى نوع من التلميح إلى إحدى نظريات علم الجريمة، أو تستخدم هذه النظرية بصراحة قاطعة، فإن هذه الأفلام تعرِّض الجمهور لجدل قومى (أو حتى عالمى) حول أسباب الجريمة. والأفلام تعتمد على تفسيرات شائعة فى علم الجريمة، وتجسد من ثم هذه التفسيرات، وتغذى بها الجمهور العريض.

والأفلام تشكل أداة نموذجية للبحث فى طبيعة الانحراف وأسبابه. إنها تصور الأفعال السيئة والشريرة التى تتم فى السر، وبذلك فإنها تستطيع أن تغوص فى دوافع مرتكب الجريمة. ومن خلال الفلاش باك، تستطيع الأفلام أن تكشف عن

صدمات الطفولة التى أثرت فى تكوين شخصية المجرم، ومن خلال أماكن الأحداث تستطيع أن تقول: إن قذارة الحى الشرير وفوضاه وعنفه هى التى تخلق الإجرام. وتستطيع الأفلام أن ترينا المنطق والعقلانية الهادئين اللذين يحسب بهما المجرم خطته، كما ترينا الانحدار المرير إلى الإجرام الذى يسير فيه سجين محكوم عليه ظلمًا. وتستطيع الأفلام أن تستكشف العالم النفسى لمجرمين مشهورين من عقود سابقة، وتفسر وتعيد تفسير دوافع تلك الشخصيات التاريخية مثل ناثان ليوبولد، وبونى باركر. وتشارلى ستاركويذر. وبذلك فإنها تعطينا قصصًا نتذكر ونفهم بها ماضينا.

وفى النهاية. فإن قدرة أفلام الجريمة المهمة على تفسير السلوك الإجرامى تعمل على مستوى أيديولوجى. لتغذى افتراضاتنا حول طبيعة الجريمة. ومعناها ومغزاها. وأفلام الجريمة تساعد فى تشكيل المعتقدات الأساسية التى نادرًا ما نعى أننا نملكها: الاعتقاد بأن الجريمة "يمكن" تفسيرها على سبيل المثال. والآراء حول من هم المؤلفون لتفسيرها، ورؤيتنا للعالم وإذا ما كان فى جوهره طيبًا أو شريرًا. والشخصيات النمطية التى نعتبرها خطرة دون أن نحدد أو نفحص هذا الاعتقاد. كما أن الأفلام لا تخبرنا فقط بما نؤمن به حول الجريمة، ولكن أيضًا ما نشعر به تجاه الجريمة، والمجرمين، والقانون الجنائى.

ومن الحقيقى أن الكثير من أفلام الجريمة لا تبدى اهتمامًا كبيرًا بأسباب الخروج على القانون. فالأفلام التى تركز عن قصد باكتشاف الجريمة وتعقبها، وإجراءات المحاكمة. أو حياة السجن. لا تبالى فى العادة بأسباب الجريمة[١]. مثلما تفعل الأفلام ما بعد الحداثية مثل "بسطاء الدم" (١٩٨٤) و"قصة شعبية رخيصة". وفى أفلام النوار أيضًا. تكون الجريمة جزءًا من المشهد. أو حقيقة من حقائق الحياة. أو ذريعة لكى نرى المحقق الخاص يعمل. لكن أفلامًا أخرى تستكشف أسباب الجريمة على نحو متعمق، والبعض القليل منها يبدو أنه مكتوب أساسًا لكى يقدم رأيًا خاصًا فى علم الجريمة. مثل "أنا هارب من مساجين مقيدين بالسلاسل" (١٩٣٢)، و"هواية جمع المعلومات عن القطارات" (١٩٩٦)، و"خطة بسيطة" (١٩٩٨). و"ماريا مليئة بالبركة" (٢٠٠٤).

وتميل أفلام الجريمة إلى أن تعكس نظرية علم الإجرام، أو النظريات الرائجة فى زمن صنع الفيلم. وخلال الثلاثينيات، عندما أشار علماء الجريمة إلى ظروف الحياة داخل المدن. وإلى الهجرة، بوصفها أسبابًا للجريمة، صورت الأفلام رجال عصابات من أصول عرقية يناضلون من أجل السيطرة ضد الاتساع الحضرى الوحشى. وفى أواخر الأربعينيات وخلال الخمسينيات، عندما أصبحت التفسيرات الفرويدية للجريمة "موضة"، قدمت الأفلام حشدًا من الشخصيات المنحرفة أخلاقيًا. ومن ثم استخدمت الكاميرا لتحللهم تحليلاً نفسيًا. وفى الستينيات والسبعينيات، عندما أصبح عدم الامتثال للمجتمع عملاً بطوليًا، وبدأ علماء الجريمة فى تعليم أن هناك فروقًا أساسية ضئيلة فقط بين المنحرفين والبقية منا، أضفت الأفلام هالة من التمجيد على الشخصيات التى تحولت إلى الجريمة لتهرب من رتابة الفقراء أو الحياة البرجوازية. وخلال الخمسينيات والتسعينيات، عندما أدان علماء الجريمة وأفراد الشعب على السواء المخدرات والعنف الأسرى باعتبارهما أسبابًا للجريمة، فإن أفلاماً مثل "الوجه ذو الندبة" (١٩٨٣) و"حافة النهر" (١٩٨٧) دعمت هذه النظريات. وفى تطور مثير، كانت بعض أفلام التسعينيات، التى تردد رسائل جماعات الآباء والمعلمين، تبدأ فى إلقاء اللوم على وسائل الإعلام، بما فى ذلك أفلام الجريمة ذاتها متهمة إياها بأنها من أسباب الجريمة. ولكن بينما تميل تفسيرات الأفلام للجريمة أن تسير بالتوازى مع نظريات علم الإجرام المعاصرة لها، فإنها تملك قوة أكبر وأكثر بقاء. إن علماء الجريمة يسقطون النظريات المشكوك فى صحتها. لكن الأفلام تعيد إنتاج هذه النظريات وتدويرها. وبمجرد أن يظهر تفسير للجريمة فى فيلم، فإنه يعاود الظهور مرة بعد أخرى بصرف النظر عن مصداقيته العلمية. لذلك فإن اختيار صناع الأفلام لنظرية ما يميل إلى أن يكون أمرًا انتهازيًا، فاختياره لا يعود إلى الحماس لنظرية بعينها فى علم الإجرام، وإنما للحدس حول إذا ما كان ذلك سوف يصنع فيلمًا مثيرًا.

وأكثر أفلام الجريمة نجاحًا هى تلك التى تسبق بخطوة واحدة الرأى العام. أو الأفلام التى تفجر الإطار الحالى لعلم الجريمة لكى تدخل طرقًا جديدة فى التفكير حول الجريمة. وأفلام رجال العصابات الثلاثة الكبيرة خلال الثلاثينيات.

وهى "قيصر الصغير" (١٩٣١)، و"عدو الشعب" (١٩٣١)، و"الوجه ذو الندبة" (١٩٣٢)، ظهرت قبل مدرسة شيكاغو لعلم الجريمة مباشرة، وهى المدرسة التى أكدت الطبيعة المولدة للإجرام للأحياء الواقعة فى أحشاء المدن[٢]. ولقد عرض فيلم "بونى وكلايد" فى عام ١٩٦٧، فى نفس الوقت الذى كان فيه علماء الجريمة يجعلون السلوك الإجرامى سلوكًا طبيعيًا، فى حين ظهر فيلم "هارى القذر" فى عام ١٩٧١، وكان واحدًا من العلامات المبكرة التى تعارض هذا التطبيع وتبشر بنظريات محافظة عن الجريمة[٣]. وكان فيلم "قتلة بالفطرة" (١٩٩٤) أول عمل تنتجه وسائط الاتصال الجماهيرية يدين بشكل عنيف وسائط الاتصال الجماهيرية ذاتها على خلق السلوك الإجرامى[٤]. وبدلاً من أن تتبع هذه الأفلام النزعات السائدة فى عصرها فى علم الإجرام، فإنها ساعدت على أن تؤسس هذه النزعات، على الأقل لدى الجمهور العام.

وكقاعدة، فإنه كلما كانت رسالة علم الإجرام ملتبسة غامضة أو معقدة، كان الفيلم أفضل. فالناس يفضلون الجدل حول معانى الأفلام. هل تغيرت دوافع مايكل كورليونى بين فيلم "الأب الروحى" (١٩٧٢) و"الأب الروحى، الجزء الثانى" (١٩٧٤). هل قام كلاوس فون بلو ـ كما ظهر فى فيلم "انقلاب الخط" (١٩٩٠) ـ بمحاولة قتل زوجته؟ وفى فيلم "جعلونى مجرمًا" (١٩٣٩)، هل تصرف الشرطى بشكل أخلاقى عندما أطلق سراح المجرم الشاب الذى يبدو من الواضح أنه تم إصلاحه، بما سمح له بالهروب من العدالة؟ إذا كانت الرسالة شديدة الصراحة أو تم التعامل معها بشكل غير بارع، فلن يبقى إلا القليل ليحلله الجمهور، وبالمثل، فإنه إذا كان هناك تفسير واحد لسلوك إحدى الشخصيات، أو إذا كان التفسير الرئيسى مغرقاً فى التبسيط، فإن الجمهور سوف يخرج من قاعة العرض وهو أقل شعوراً بالرضا. (على سبيل المثال، يشكو النقاد من أنه فى فيلم "الأولاد ذوو القلنسوات" (١٩٩١)، شخصية الأب فيوريوس ستايلز، والذى قام بدوره لورانس فيشبيرن، ليست إلا أداة تعليمية، أو لسان حال الكاتب المخرج جون سينجلتون ووجهة نظره عن الجريمة فى قاع المدينة. كذلك فإن التفسير الذى يعتمد على المحيط الذى تعيش فيه الشخصية فى فيلم "تاريخ أمريكى محظور" (١٩٩٨) قد تصدم الجماهير باعتبارها جاهزة وغير مقنعة). إن أفضل الأفلام تكون محتشدة

بالتعقيد، وتحدى الجمهور على المستوى الذهنى والتخيلى بما يجعلهم يشاركون فى التفسير.

أفلام حول أسباب الجريمة

برغم أن الأفلام تعزو الإجرام إلى عدد هائل من العوامل. فإنها تميل إلى ثلاثة تفسيرات أساسية. فهناك مجموعة من الأفلام تلحّ على البيئة المحيطة وأسبابها، وتصور كيف أن الثقافات الإجرامية أو عوامل الظروف الأخرى يمكن أن تقود الناس إلى الجريمة. والمجموعة الثانية من الأفلام تلحّ على المرض النفسى أو العقلى. وتصور الشذوذ النفسى باعتباره مصدرًا للسلوك الإجرامى. وفى المجموعة الثالثة من الأفلام تؤكد على أن الطموح لحياة أفضل (مزيد من المال، والإثارة، وفرصة الصعود داخل البناء الطبقى) يسود الدوافع لدى المجرمين. الذين يفضلون الجريمة لأنها تتيح لهم الحرية التى لا يتيحها لهم الامتثال البليد للمجتمع. وهناك تفسير رابع للجريمة، وهو بيولوجيا الشر. الذى لا يفضله صناع الأفلام ولا علماء الجريمة. ومع ذلك فإنهم يتعاملون معه بين الحين والآخر. ليشكلوا مادة غير ناضجة للتفسير. ويمنحونا نافذة جديدة على العلاقة بين أفراد الجريمة والمجتمع.

وُلد شريراً: النظريات البيولوجية حول الجريمة

الأفلام التى تعزو الإجرام إلى البيولوجيا السيئة أو الشريرة تعتمد بين الحين والآخر (وليس بالضرورة دائمًا) على أعمال شيزارى لامبروزو. الطبيب الإيطالى من القرن التاسع عشر الذى كان يزعم أنه استطاع تعريف المجرم "الفطرى" أو الذى ولد مجرماً. وطبقاً لأفكار لامبروزو فإن هؤلاء المجرمين ورثوا مرحلة مبكرة من التطور، وأنهم غرائب بيولوجية تنعكس عيوب صفاتهم الوراثية فى أبدانهم التى تشبه القردة الضخمة. وفى أخلاقياتهم البدائية. وعلى عكس المجرمين العاديين. فإن المجرمين الفطريين محكوم عليهم بارتكاب الجرائم بشكل متكرر، لأنهم بطبيعتهم الفطرية مجرمون(٥).

تظهر آثار من نظرية لامبروزو فى فيلم "فرانكينشتاين" (١٩٣١). حيث يعبث عالم مخبول فى تجريبه فى مخ قاتل حكم عليه بالإعدام. ليخلق منه وحشًا

إجراميًا (بوريس كارلوف)، وجهه ملىء بالندوب، وذراعاه متدليان، ومشيته متثاقلة، وغرائزه بدائية. وفى العام التالى، فى فيلم "الوجه ذو الندبة". لعب بول مونى دور البطولة فى شخصية عنيفة شهوانية بدائية. عاجز عن أن ينصاع للتصرفات القانونية. (بل لقد جعلوا مونى يشبه الغوريلا على نحو ما، بحواجب ثقيلة وظهر منحن). وبالمثل، فإن فيلم "اقتلنى يا حلوة" (١٩٤٤) يصور رجل عصابات متوحشاً يدعى موس مالوى يصفه المخبر السرى فيليب مارلو بأنه "قرد بليد". (قام المخرج باختيار الممثل مايك مازوكى - وطوله ستة أقدام - لدور موس، وجعله يقف على صناديق أو يسير فى مستويات أعلى(*) لكنه يبدو أكثر ضخامة بكثير). وتظهر آثار لامبروزو مرة أخرى فى فيلم "وُلد ليقتل" (١٩٤٧)، وفيه فتوة (لورانس تيرنى) ضخم الجثة لكن مخه ضئيل، وهو يطلق الرصاص على كل من يضايقه. ويسأله صديقه المقرب (إيليشيا كوك جونيور) بعد أن قام بإحدى عمليات القتل: "لماذا فعلت ذلك يا سام؟ لقد كنت مرعوبًا من أن يحدث شىء مثل ذلك. تلك الطريقة التى تفقد بها عقلك... الحقيقة يا سام أنك تصاب بالجنون بلا سبب، بلا سبب على الإطلاق، عليك أن تلاحظ ذلك. إنك لا تستطيع أن تمضى هكذا فى قتل الناس عندما تطرأ لك الفكرة. إن ذلك ليس أمرًا عمليًا". فيجيبه سام الذى يستحيل خلاصه من هذا السلوك: "لماذا هو غير عملى؟".

وبذلك فإن آكلة لحوم البشر، واللواطيين، والقتلة، موصومون بالسمات التى أعطاها لهم لامبروزو. وفى فيلم "مذبحة منشار تكساس الكهربائى" (١٩٧٤) والأجزاء التالية منه، فإن الوجوه الهمجية لعائلة سوير تشير إلى أن الجريمة تكمن فى جيناتهم الوراثية، وتدفعهم إلى تقطيع المراهقين إلى أشلاء. واللواطيون الذين يعيشون فى أعماق الغابات فى فيلم "الانعتاق" (١٩٧٢)، الذى يعتمد على رواية جيمس ديكى حول رحلة غير ناجحة فى استكشاف نهر، هؤلاء اللواطيون يشبهون ذهنياً وأخلاقيًا وجسمانيًا المولودين مجرمين عند لامبروزو. ولقد وصلت التفسيرات البيولوجية للجريمة إلى ذروتها مع فيلم "بذرة الشر" أو "البذرة الفاسدة" (١٩٥٦)، حيث طفلة شريرة تدعى رودا ترتكب سلسلة من جرائم القتل، وهناك الدكتور ريجينالد تاسكر، صديق أم رودا. (وهو بما يناسب الفيلم

(*) لا تظهر فى التصوير - المترجم.

متخصص فى علم نفس الإجرام). إنه يشرح أن هناك "نوعًا من الذين ولدوا مجرمين ليست لديهم مشاعر الذنب أو ارتكاب الخطيئة"، وأن المجرمين من هذا النوع "ليس لديهم شعور بالصواب أو الخطأ"، لأنهم "ولدوا بنوع من المخ الذى قد يكون عاديًا بالنسبة للبشر منذ خمسين ألف عام". ويستنتج أن هؤلاء الناس مخلوقات "لبذرة الشر. إنهم محكوم عليهم بشكل مطلق بارتكاب جرائم القتل واحدة بعد الأخرى"، وهو تفسير قريب تمامًا من نظرية لامبروزو فى الأنثروبولوجيا الإجرامية. بل يمضى الفيلم إلى الاقتراب التام من لامبروزو عندما نعرف أن وحشية رودا وضراوتها موروثتان عن جدتها لأمها، والتى كانت بدورها قاتلة مهووسة.

لقد وضعت الأنثروبولوجيا الإجرامية عند لامبروزو مجموعة من الصور والأفكار حول الإجرام الموروث الكامن، محاولة إثبات أن أسوأ أنواع المجرمين يحملون فى أجسادهم علامات خاصة (يطلق عليها لامبروزو "وصمات") لطبيعتهم المتحللة. ولقد وجدت تلك الصور والأفكار طريقها إلى الأفلام، ليتم تكريسها بواسطة السينما. وكون نظرية لامبروزو - وليست أية تفسيرات بيولوجية أخرى للجريمة - هى التى فضلها صناع الفيلم عبر الزمن. يعود إلى جاذبيتها البصرية. (إن فكرة كون أسباب الجريمة تختفى فى الجينات الوراثية تجعل من السهل تصويرها فى السينما). وبذلك أصبحت الشفرة البصرية للأنثروبولوجيا الإجرامية جزءًا من مفردات أفلام الجريمة.

جعلوه شريرًا: نظريات البيئة المحيطة حول الجريمة

يوجد أفلام تصور مجرمين دفعتهم ظروفهم إلى الجريمة. وفى هذه الأفلام (التى تتناقض تمامًا مع التفسيرات البيولوجية) يكون المجرمون طبيعيين فى جوهرهم. إن المجرم قد ينتهى به حاله إلى أن يكون غير متكيف مع المجتمع، وتتسم هذه الأفلام بالقدرية الكاملة. محاولة التأكيد على أن الهروب من الظروف غير محتمل أو غير ممكن. وهذه الأفلام لا تتيح لشخصياتها بدائل تتصرف فيها أو تتحرك، كأنها تحاصرهم وتقودهم إلى مصيدة (كأنهم سمكة كبيرة فى حوض صغير. أو حارة سد مليئة بالقمامة). وفى الوقت الذى يقسم فيه علماء الجريمة التفسيرات البيئية إلى نظرية تقول بالثقافات الخاصة. ونظرية

التحكم الاجتماعى، ونظرية التعلم الاجتماعى. وما يشبه ذلك من النظريات، فإن صناع الأفلام يخلطون بين هذه التمييزات ويتحدثون بشكل عام عن التأثير السلبى للبيئة المحيطة السيئة على الشخصية وسلوكها.

وفيلم "الأراضى البور" (١٩٧٤) لتيرانس ماليك - وهو فيلم مهم على المستوى النقدى - يدور حول سلسلة من جرائم القتل يقوم بها مراهق ومراهقة، ويقدم نموذجًا خالصًا للأفلام التى تفسر الجريمة بالظروف المحيطة. والفيلم يعتمد على القضية التى تعود إلى الخمسينيات عن تشارلى ستاركويذر وصديقته، ويبدأ الفيلم مع هولى (سيسى سبايك) وهى تحكى كيف أن ظروفها قد جعلتها عاطفيًا تمضى فى طريق مسدود، وفتاة فى الخامسة عشر من العمر متعطشة للحب، إنها تقول: "ماتت أمى بالالتهاب الرئوى عندما كنت طفلة، واحتفظ أبى بكعكة زفافهما فى الفريزر طوال عشر سنوات كاملة، وبعد جنازتها أعطاها للرجل فى الفناء. حاول أن يتصرف كأنه مبتهج، لكنه لم يستطع أبدًا أن يجد العزاء والسلوى فى الغريبة الصغيرة التى وجدها فى المنزل. وفى أحد الأيام، وعلى أمل أن يبدأ حياة جديدة... انتقل بنا من تكساس إلى دوبريه فى داكوتا الجنوبية"(*).

إن والد هولى يعاقبها على مخالفة صغيرة بقتل كلبها الذى تحبه. وبذلك فإنه يقوى بداخلها الوحشية العاطفية ويعطيها دافعاً للهرب. والفتى الذى تقع هولى فى حبه. ويدعى كيت (مارتين شين)، هو بدوره نتيجة بيئته المحيطة، إنه جامع القمامة شديد الفقر حتى إنه يستجدى الحصول على السجاتر، ويبيع ما يجمعه من صفائح القمامة. (ولاحقًا، عندما يعمل فى حظيرة ماشية، يتعلم كيف يقتل الثيران الصغيرة). وبشكل عام يكاد أن يكون حتمياً، يهرب الاثنان ويبدآن فى قتل الناس. وتنهى هولى القصة بنفس النغمة الرتيبة الخالية من العاطفة. وهى النغمة التى روت بها القصة منذ البداية: "لقد انتهيت إلى إطلاق سراحى مع استمرار المراقبة. والكثير من النظرات السيئة. تزوجت ابن المحامى الذى دافع عنى. وحُكم على كيت بالإعدام بالكرسى الكهربائى... ونُفذ فيه الحكم". إنها تبدو كما لو كانت تصف أحداثاً لم تملك السيطرة عليها.

(*) أى من الجنوب إلى الشمال فى الولايات المتحدة، من الجو الأقرب إلى جو بارد وثلجى - المترجم.

والتفسيرات البيئية تسود فى أفضل أفلام الجريمة التى قدمها مارتين سكورسيزى. إن التيترات فى فيلم "الشوارع الوضيعة" (١٩٧٣) تنزل على فيلم داخل الفيلم، فيديو منزلى مصنوع بشكل بدائى تظهر فيه الشخصية الرئيسية تشارلى (هارفى كايتل). فى الأماكن التى اعتاد عليها. كما تظهر فى الفيديو تلك القوى التى حولت تشارلى إلى صعلوك شوارع. كما أن أصدقاء تشارلى منخرطون فى الجريمة، للأسباب البيئية ذاتها بالنسبة لمعظمهم، كما يظهر فى المشاهد الأولى للحانات الرخيصة، ومدمنى المخدرات، وبيع المسروقات. وفى فيلم "سائق التاكسى" (١٩٧٦) يكون ترافيس بيكيل نتاجًا للفرص المحدودة فى المجتمع. وللخدمة العسكرية فى فيتنام حيث تعلم أن ينقذ العالم بأن يقتل الناس، هناك فى الفيلم سائق تاكسى آخر يدعى ويزارد (بيتر بويل) يقول: "أنت لست إلا عملك"، ومن المفارقات الساخرة أن ترافيس فى النهاية يصبح بالفعل هو عمله، برغم بعض المراحل الفاصلة التى كان من الممكن أن يصبح فيها قاتلاً سياسياً ومنتقماً. وفى فيلم "الرفاق الطيبون" (١٩٩٠) الذى صنعه سكورسيزى عن حياة رجل العصابات هنرى هيل. يبدأ الفيلم بهنرى وهو يشرح أنه نشأ صبيًا وسط عصابات الشوارع. وهو يتذكر ماضيه وكيف ضاع منه شبابه: "بالنسبة لى. كان من الأفضل عندى أن أكون رجل عصابات أكثر من أن أكون رئيس الولايات المتحدة... لقد عرفت أننى أريد أن أكون جزءًا منهم (العصابة المحلية)، وكان هذا يعنى بالنسبة لى أننى سوف أصبح شخصًا مهمًا فى الحى الملىء بأشخاص نكرة. كانوا يفعلون ما يريدون، كانوا يركنون سياراتهم أمام حنفيات إطفاء الحريق ولم يعطهم أحد مخالفة أبدًا... إن أشخاصًا مثل أبى لم يكن يمكنهم فهم ذلك أبدًا، لكننى انضممت لهم. وعاملنى كشخص ناضج. وكنت أتعلم كل يوم أن أحرز نجاحًا". وبالنسبة لشخصيات سكورسيزى مثل هذه، فإن ظروف حياتهم هى التى قادتهم بشكل محتوم إلى الإجرام.

كما تظهر تفسيرات الجريمة التى تعيدها إلى البيئة المحيطة كثيرًا فى الأفلام حول جرائم أحياء الجيتو(*). مثل فيلم "الخطر ٢ المجتمع" (١٩٩٣) و"الأولاد ذوو القلنسوات". ويبدأ هذا الفيلم الأخير بأن يظهر لنا ما يقابله أطفال الجيتو فى

(*) الجيتو هنا يعنى الأحياء التى تضم مجموعة بعينها. وليس حى اليهود فقط، وذلك مثل أحياء الزنوج، أو أحياء المهاجرين الإيطاليين ـ المترجم.

طريق عودتهم إلى المنزل من المدرسة: القمامة المبعثرة، وجثث موتى، وشباب عاطلون، وأمهات مدمنات على المخدرات. والصبى الوحيد الذى يريد أن يهرب، ويدعى ترى ستايلز (كوبا جودينج جونيور) تربى على أيدى والديه النشطين فى مجال معارضة قيم الجيتو والعنصرية اللذين تغذيا عليها(٧). وبالمثل، فإن معظم الأفلام التى تتناول جنوح القاصرين (أى جرائم غير البالغين) تلحّ على عوامل الثقافة الخاصة التى تحول الأطفال الطيبين إلى أشرار، برغم أن بعض هذه الأفلام - مثل "متمرد بلا قضية" (١٩٥٥) - يضيف إلى هذا التفسير البيئى صراعًا بين الأجيال. والكثير من الأفلام التى تدور حول الجريمة المنظمة، مثل "ملائكة لهم وجوه قذرة" (١٩٣٨)، و"دونى براسكو" (١٩٩٧)، و"كان يا ما كان فى أمريكا" (١٩٨٤)، و"شرف بريزى" (١٩٨٥) - تؤكد أيضًا التفسيرات البيئية. ولنفس السبب: إنها تريد منا أن نتعاطف مع شخصياتها. وأحيانًا تؤكد قصة ما على الظروف الشخصية أيضًا. ففيلم "سارق الدراجة" (١٩٤٨)، يصور الأب الفقير اليائس مدفوعًا إلى سرقة دراجة عندما تُسرق منه دراجته، بما يستحيل عليه الاحتفاظ بعمله، وفى فيلم "تاريخ أمريكى محظور"، يصبح ديريك فينيارد نازيًا جديدًا حليق الرأس تحت تأثير أبيه، ثم تحت تأثير نزعة التفوق العنصرى التى تسود الحى، لكن تلك ليست إلا أكثر قليلاً من كونها تنويعات على تيمة الظروف البيئية السيئة.

وأفلام البيئة السيئة تخبرنا أن العنف ينبع من المجتمع العنيف، وحتى شخصيات السفاحين تبدأ أبرياء، وليسوا أسوأ من بقية الناس، لكن لديهم فرصًا أقل فى الهروب من المصير الذى تقودهم إليه الظروف. أو كما يبدو فى فيلم "كلاب من قش" (١٩٧٢) الذى يبدأ ببطليه ناضجين، لكن الشروط الأخرى من المستحيل عليهما إلا أن يتحولا إلى العنف. ومن بين كل نظريات علم الجريمة، فإن تفسير البيئة السيئة هو الذى تعتمد عليه الأفلام أكثر بلا شك؛ لأن ذلك لا يلقى باللوم على المجرمين، بما يسمح لكتاب السيناريو إضفاء هالة من البطولة عليهم، أو على الأقل تصويرهم رجالاً ونساء عاديين، ارتكبت فى حقهم الخطيئة بقدر ما يرتكبون من الخطايا.

النفس المشوهة: علم نفس الأشخاص غير العاديين كسبب للجريمة

هناك أيضًا الكثير من الأفلام التى تفسر الجريمة من خلال الانحراف النفسى، وهو نمط يتضمن أفلامًا مثل "الحرارة البيضاء" (١٩٤٩) حول رجل عصابات مصاب بالصرع يعشق أمه[٨]. و"الحافة الخشنة" (١٩٨٥) حول رجل يجب أن يقتل النساء، و"سبعة" (١٩٩٥) حول رجل يحب أن يقتل من يرتكبون الخطايا، و"سايكو أمريكى" (٢٠٠٠) حول شاب يعمل فى سوق الأوراق المالية، عاجز عن أن يحب أى شىء إلا جسده فقط، و"الحطاب" (٢٠٠٤) حول منحرف جنسى يحب الفتيات الصغيرات. ومرتكبو الجرائم فى أفلام النفس المنحرفة يعانون من طيف واسع من العلل النفسية، من الوسواس القهرى، والسادومازوكية (لذة التعذيب للآخرين، وقيام الآخرين بممارسة التعذيب عليهم)، والنرجسية، وهوس القتل. وأحد تصنيفات التشخيص المفضلة فى هذا السياق الاضطراب العقلى (السايكوباتية)، وهى حالة تتجسد بالصورة عندما يفقد الشخصية الرئيسية وعيه. (الفصل التالى سوف يبحث بالتفصيل فى المضطرب نفسيًا، لكن اهتمامى هنا يتركز على ما تقوله الأفلام حول أسباب الجريمة).

ومن المفيد أن نميز بين الأفلام التى تحتوى على المريض نفسيًا فى دور ثانوى - العبيط الذى يزيد فقط من تنوع الشخصيات - والأفلام التى تحتوى على مريض نفسى يشرح حبكة الفيلم، وتحدث بسببه جرائم القصة. إن المرضى النفسيين كشخصيات ثانوية يظهرون فى عشرات من أفلام الجريمة. (مثل كلوجو لاجر فى دور القاتل المأجور الذى يحب عمله فى فيلم "القتلة" (١٩٦٤)، ودور روبرت دى نيرو فى شخصية جونى بوى فى فيلم "الشوارع الوضيعة"، أما فى "كلاب المستودع" (١٩٩٢) ففى شخصية مايكل مادسين فى دور السفاح الراقص). والمرأة الشريرة التى تقود الحبكة فى الكثير من أفلام النوار ليست غالبًا إلا مريضة نفسية فى دور مساعد، فإجرامها - برغم عمقه - مفترض مسبقًا، إنها تعطى الرجل - بطل الفيلم - دوافعه (فى الأغلب: الجنس والجشع). لكن نادرًا ما تهتم أفلام النوار بجذور المرض النفسى للمرأة الشريرة النمطية فيه.

أما أفلام المرضى النفسيين الذين يفسرون حبكة الفيلم فتعود إلى التعبيرية الألمانية، فى أفلام مثل "مقصورة الدكتور كاليجارى" (١٩١٩) و"نوسفيراتو"

(١٩٢٢). وقد خلّد فيلم فريتز لانج "إم" (١٩٣١) التقاليد التعبيرية باستخدام الشوارع التى تشبه المتاهة، والظلال العميقة، لكى يعكس العقل المنحرف لقاتل الأطفال. أعادت أفلام النوار إحياء التقاليد التعبيرية، وأدمجت معها الفرويدية، وهى التطورات التى عززت من فرصة تجسيدها للأمراض العقلية. وبرغم أن أفلام النوار تميل إلى تصوير المجرمين الذكور شخصيات كريهة لكنها عادية، فإن المجرمات من النساء يكنّ غالبًا أيقونات للانحراف النفسى. إنهن فاسدات أخلاقياً ويتصرفن كطفلات لا يعرفن المسئولية. وعلى سبيل المثال، فى فيلم "قبلنى بإفراط" (١٩٥٥)، المجرمون الرجال أعضاء عصابة وعلماء عاديون، لكن إحدى الشخصيات النسائية الثلاث هاربة من المصحة العقلية، والثانية مهووسة تتصرف كطفلة، والثالثة مريضة بالشبق الجنسى.

ويرسم فيلم "جنون السلاح" (١٩٤٩) بشكل رفيق الظلال الشخصية لاثنين من المجرمين المنحرفين نفسيًا. وهما - كما يقول أحدهما - يمضيان معًا كما لو كانا "الذخيرة والسلاح(*)"(٩). تلتقى آنى لورى ستار (بيجى كامينز) وبارت تير (جون دال) فى استعراض كارنفالى تقيمه آنى، حيث تراهن المشاهدين على أن يتفوقوا عليها فى الرماية. يقبل بارت التحدى ويكسب الرهان، بسبب تعلقه بالأسلحة منذ أن كان طفلاً (وهو الأمر الذى أدى به إلى إصلاحية نتيجة لسرقته مسدسًا). وعندما يلتقى بارت ولورى يكون قد أصبح شخصًا مهذبًا. مهووسًا بالأسلحة لكنه ليس مجرمًا بأية حال. غير أن لورى كانت بالفعل قد قتلت رجلاً (إننا وبارت لن نعرف ذلك إلا لاحقًا)، وهى التى تدفع بارت إلى اللصوصية (إنها تريد مالاً أكثر مما تكسب)، وهى التى تقتل، بداية من المشرف الذى يمنعها من أن ترتدى سراويل (بنطلونات) واسعة خلال العمل. وفى النهاية، عندما يهرب لورى وبارت إلى مستنقع، يمكننا أن نسمع اثنين من أصدقاء بارت القدامى جاءا فى قارب للقبض عليهما، وتستعد لورى لإيقاعهما فى كمين. لكن بارت - برغم أنه يحبهما كثيرًا - يطلق الرصاص عليها ليمنعها، ثم يموت صريعًا على أيدى صديقيه. إن المرض النفسى ليس هو السبب الوحيد للجريمة فى "جنون السلاح"، الذى يضيف عناصر الحب، والطموح، والجشع، والمرأة الشريرة، إلى أسباب الجريمة.

(*) أى لا غنى لأحدهما عن الآخر - المترجم.

ومع ذلك فإننا نرى منذ البداية أن الانحراف العقلى - فى شكل افتتان بارت ولورى بالأسلحة النارية - هو السبب الرئيسى فى سقوطهما.

أما أشهر الدراسات السينمائية للنفس الإجرامية، فهو فيلم ألفريد هيتشكوك "سايكو" (١٩٦٠)، وهو الفيلم الكلاسيكى الذى أرسى معايير الأفلام التالية من هذا النمط، وهو من بطولة أنطونى بيركز فى دور الشاب الذى قتل أمه وحنطها، ويستمر فى قتل النزلاء فى الفندق الصغير على الطريق، ثم يغرق أجسادهم فى المستنقع الخلفى. وعندما يقترب فيلم "سايكو من نهايته، يحاول الطبيب النفسى تفسير المرض العقلى لنورمان بيتس:

"كانت أمه مستحوذة كثيرة الطلبات وقاسية... ثم التقت برجل... وقتلهما (نورمان) معًا... وكان عليه أن يمحو الجريمة، على الأقل فى ذهنه... أخفى الجثة فى مخزن الفواكه... كانت هناك، لكنها كانت جثة، لذلك بدأ فى التفكير فيها والحديث إليها... وفى بعض الأحيان كان يمكنه أن يكون الشخصيتين معًا(*)... لكن فى أحيان أخرى كان النصف الذى يمثل أمه فى عقله يستولى عليه تمامًا... فإذا شعر بميل قوى تجاه أية امرأة أخرى، كان النصف الخاص بأمه يجن... "الأم" هى التى قتلت الفتاة".

وقد تقبل بعض المشاهدين تفسير الطب النفسى، لكن بالنسبة لمشاهدين آخرين فشلت تلك الثرثرة المتحذلقة حول الشخصية المنقسمة فى أن تفسر الشذوذ العقلى لنورمان بيتس.

لقد كان فيلم "سايكو" متأثرًا بعمق بالجغرافيا الرمزية للتعبيرية الألمانية، وهو يجسد العلل النفسية عند نورمان. فالفندق الرخيص يتضمن ظلال معانى العلاقات الجنسية غير المشروعة. وفى المستنقع الخلفى الذى يشبه البالوعة هناك تلميحات على الإخفاق فى التدريب على التحكم فى التبول والتبرز(**)، وذلك المنزل المتداعى المظلم، الذى يخفى سرًا بشعًا فى أعماقه، إنه يصبح صورة لعقل نورمان المشوه ولجسد أمه. إن الرعب الذى يخيم على فيلم "سايكو" - وهو

(*) كان يتحدث متقمصًا أمه أيضًا - المترجم.

(**) وهو عنصر من النظرية الفرويدية التى تتحدث عن القمع وعلاقته بضرورة تطور مراحل الطفولة - المترجم.

عامل يرفعه كثيراً فوق مستوى أفلام التشويق النفسية الأخرى - يكمن هذا الرعب فى الطريقة التى يورط بها المشاهد فى أفعال نورمان الوحشية. وبرغم أننا لا نفعل سوى أن نشاهد الفيلم، فإننا نحاكى التلصص الشرير الذى يقوم به نورمان، وهو يدفعنا إلى الاعتراف بذلك فى المشهد الأخير عندما يقوم هو (وأمه) بالابتسام تعبيراً عن التواطؤ فى جريمة، فى حين يبادلنا النظرات.

وهناك مشهد انتقالى مهم يحدث فى ردهة الفندق، حيث يقوم نورمان بإعطاء ماريون عشاءها الأخير، إنه واحد من أكثر الأماكن تميزاً فى تاريخ السينما، فالردهة محتشدة بالطيور المحنطة التى تستبق كلاً من موت ماريون وحالة جثة أم نورمان المحنطة. فالطيور الجارحة ذات العيون القاسية والمناقير المخيفة تمثل نورمان أيضًا، والذى سوف يسترق النظر سريعًا إلى ماريون فى البانيو قبل أن يمزق لحمها. وعلاوة على ذلك، فإن الكاميرا تنظر إلى أعلى حيث الطيور، كما تفعل مع نورمان، وهو ما يزيد من الشعور بتهديدها. إن كل عناصر المكان تعزز رسالة هيتشكوك حول الشذوذ النفسى باعتباره سببًا للجريمة.

والأفلام التى تربط بين الإجرام والنزعة الجنسية المنحرفة، تشكل نمطًا فيلميًا فرعيًا مهمًا لأفلام الشذوذ الجنسى، فقاتل الأطفال فى فيلم "إم" مريض نفسى جنسى، ونورمان بيتس بوجهه الطفولى وجسده النحيل وطبعه سريع الاهتياج، يبدو مخنثًا من خلال هذه الملامح. ورجال الشرطة المنتقمون الواقف ضدهم كلينت إيستوود فى فيلم "قوة ماجنوم" (١٩٧٣) يوصفون بأنهم "شاذون جنسياً"، أما بافالوبيل، أحد السفاحين فى "صمت الحملان"، فهو متحول جنسيًا. والواعظ القاتل فى "ليلة الصياد" (١٩٥٥) سادى جنسيًا. وفى حالة الشخصيات النسائية، تقدم الأفلام أحيانًا النزعة الجنسية ذاتها باعتبارها منحرفة، ثم تستخدمها لكى تشرح لماذا تستحق المرأة الأذى. وفى فيلم "سايكو" على سبيل المثال، اللحظة التى نرى فيها ماريون كرين فى صديريتها (سوتيانها)! فى غرفة الفندق مع عشيق! فى فترة ما بعد الظهيرة - إنها اللحظة التى نعرف فيها أنها سوف تنال عقابها(*)(١٠).

(*) علامات التعجب موجودة فى الأصل وسط الكلمات والجمل، وكأنها تشير إلى الدهشة التى قد تنتاب المشاهد على أن تظهر المرأة على هذا النحو، أو تقوم بهذه الأفعال! - المترجم.

الطموح والاشتياق: تفسير الاختيار العقلانى للجريمة

الكثير من الأفلام يعزو الجريمة إلى الطموح والاشتياق، والشهوة، أو ببساطة: الرغبة فى الهروب من الملل. يقع فيلم "غابة الإسفلت" (١٩٥٠) ضمن هذا التصنيف. كذلك "بيت الألعاب" (١٩٨٧)، و"مكان تحت الشمس" (١٩٥١). ومعظم أفلام السطو واللصوصية. والمجرمون فى أفلام "الطموح والاشتياق"، مثل المجرمين فى أفلام البيئة السيئة، بشر عاديون، تدفعهم دوافع دنيوية من الاحتياج والشره. لكن لديهم اختيارًا أوسع من مجرمى البيئة السيئة، حيث الأفلام تكاد ألا تعطى للشخصيات بدائل تختار من بينها، محاولة إثبات أن السلوك محكوم عليه بقوى خارجية، أما أفلام الطموح والاشتياق فتمنح الشخصيات الإجرامية حرية الإرادة. إنهم يدرسون ظروفهم، ليقرروا ارتكاب الجرائم. وقراراتهم عقلانية، منطقية (وإن كانت تسير فى الطريق الخطأ) باعتبارها حلولاً فى متناولهم لمشكلاتهم. وتميل الشخصيات فى هذه الأفلام إلى أن تكون معقدة، تمزقها الأزمات الأخلاقية. ولأنهم يتخذون قرارات، ولأن هذه القرارات والخيارات خاطئة، فالبعض منهم يصبح شخصيات مأساوية، أوقعوا اللعنة على أنفسهم.

وعلى سبيل المثال، ففيلم "ساعى البريد يدق الجرس دائماً مرتين" (١٩٤٦)، يعاقب شخصياته الرئيسية بقسوة لأنهم اختاروا القرارات الخاطئة. حيث تموت المرأة فى حادث سيارة. ويموت الرجل فى غرفة الإعدام. يبدأ الفيلم مع فرانك (جيمس جارفيلد)، وهو رجل شاب جذاب وإن يكن مشوشًا. يتنقل بالأوتوستوب، وينزل بالقرب من مطعم على الطريق فى أرياف كاليفورنيا. مالك المطعم هو نيك. وهو يحتاج إلى من يساعده، ويقبل فرانك الوظيفة. لكنه سرعان ما يقع فى هوى كورا (لانا تيرنر، المتألقة فى شعر بلاتينى وثوب أبيض ناصع)، زوجة نيك الجميلة، التى تشتاق إلى زوج أكثر إثارة بدلاً من نيك الأخرق، وإلى حياة أفضل من أن تظل طاهية للطعام فى مطعم. لذلك فإنها تتبادل الاهتمام مع فرانك. ويخرجان معاً للعوم تحت ضوء القمر.

فى النهاية يقوم فرانك وكورا بقتل نيك، تدفعهما الرغبة فى ماله، وفى كل منهما تجاه الآخر. إن الفيلم يصورهما بشكل متعاطف، ويكشف عن صفاتهما المثيرة للإعجاب وصفاتهما السيئة فى وقت واحد، ويوضح أنهما يستحقان حياة

أفضل من تلك التى ساقتهما الظروف إليها. ويعطيهما كل الذرائع لارتكاب جريمة القتل. فى الوقت ذاته، فإنه يدينهما، وهكذا يدفع الفيلم المشاهدين إلى الموقف الأخلاقى الذى يعيشانه. ليجعلنا الفيلم نشاركهما أزمتهما الأخلاقية.

إن حتمية العقاب تنعكس فى عنوان الفيلم، إن معناه ينبثق فى المشهد الأخير، عندما يمر المدعى العام (وكيل النيابة) على زنزانة فرانك، إن المدعى العام يقول: إن القضاة اكتشفوا أن فرانك ليس فى الحقيقة مسئولاً عن موت كورا (المفارقة أنه محكوم عليه بالإعدام بتهمة قتلها)، لكنهم اكتشفوا أيضًا دليلاً جديدًا يثبت أنه وكورا تآمرا على قتل نيك. ينصحه المدعى العام بأن من الأفضل أن يذهب إلى غرفة الإعدام الآن، ويوفر على كاليفورنيا نفقات المحاكمة التى سوف تؤدى يقينًا إلى إدانة نيك. يقبل فرانك مصيره، ويقبل، ويلاحظ:

"إن ذلك يشبه... يشبه أن تتوقع خطابًا تنتظره على أحر من الجمر، وتظل تذرع الممر أمام بابك خوفاً من أنك لا تسمع دقات ساعى البريد للجرس. إنك لا تدرك أبداً أنه يدق الجرس دائمًا مرتين... والحقيقة أنك تسمعه دائمًا فى المرة الثانية، حتى لو كنت بعيدًا فى الفناء الخلفى... أعتقد أن الله يعرف أكثر منا حول هذه الأشياء".

فى هذا المجاز، يصبح ساعى البريد هو إله الثواب أو العقاب، وهو ينادى على فرانك مرة أخرى.

وفيلم "القتل" (١٩٥٦)، أحد أفلام ستانلى كوبريك المبكرة، يظهر أيضًا شخصيات مقبولة تتخذ اختيارات سيئة، بما يوقع بهم من عواقب سيئة على أنفسهم. تدور القصة حول السطو على حلبة سباق. وهناك خطة شديدة الإحكام تفشل خلال الهروب عندما تقع حقيبة من عربة العفش فى المطار، وتطير لتنفتح، وتتناثر الأوراق المالية المسروقة على طريق المطار. يقوم ببطولة الفيلم ستيرلينج هايدن فى دور جونى كلاى، المحكوم عليه فى السابق الذى يخطط للسطو على أنه عملية أخيرة قبل أن يتزوج من فتاته ويعيش حياة مستقيمة. ويقوم الفيلم بتطوير شخصية جونى كشخصية جذابة: رشيق، ذكى، أنيق، ظريف. لكن جونى يتم القبض عليه فى النهاية، وندرك أنه ضيع حياته، رماها فى الهواء، مثل العملات الورقية التى طارت فى الريح[١١].

وهنـاك أيضًـا أفلام أحدث تركز على عنصـر العقلانيـة فى اختيار أسلوب الحيـاة الإجراميـة. إن فيلم وونج كار واى "عنـدما تجرى الدموع" (١٩٨٨) يدور حول شقيقين مجرمين، ويعود الشقيق الأكبر متعمداً إلى هونج كونج لكى يساعد شقيقه الأصغر، وهو يعى تمامًا أن النتيجة المحتومة هى الموت. وفى فيلم "سبب للقتل" (١٩٩٣). هناك مذيعة تليفزيونية شابة (نيكول كيدمان) تستأجر مراهقين لقتل زوجها لكى تتقدم فى حياتها المهنية. والمتآمرون المتعطشون للمال فى فيلم "مشتبهون عاديون" (١٩٩٥) يحددون هدفهم تمامًا حتى إن من الصعب على المرء أن يتتبع مسار خطتهم. فى حين أن رجل الأعمال الشاب الملول فى "نادى القتال" (١٩٩٩) يبنى عن عمد حياة مليئة بالإثارة السادومازوكية. وهنـاك فيلمان حديثان عن المخدرات يؤكدان الاختيار الحر للمشاركين فى تسويق المواد المحظورة: "ترافيك" (٢٠٠٠) و"ماريا مليئة بالبركة" (٢٠٠٤). والحقيقة أن الاختيار العقلانى قد أصبح الآن من بين النظريات الإجرامية المفضلة لدى هوليوود، لتتراجع تفسيرات البيئة السيئة التى كانت مفضلة منذ جيل مضى.

التقاليد البديلة والعالم المنحل أخلاقياً

ناقش هذا الفصل حتى الآن أسباب الجريمة فى أفلام الجريمة التقليدية، والتى تتبع نمطًا أخلاقيًا يسير من ارتكاب الجريمة، ثم اكتشافها، والعقاب، والحل. إن البعض يخرجون على القانون، إما للبيولوجيا الفاسدة، أو البيئة الفاسدة، أو الشذوذ النفسى، أو الاختيار العقلانى، أو لأى سبب استثنائى آخر. إن ارتكاب الجريمة يكتشف، وينسب إلى المتهم. وبصرف النظر عما إذا كان يبدو مقبولاً، وبريئًا، وذكيًا، وشجاعًا، فإنه تتم معاقبته، حتى يستعاد للعالم توازنه السابق. لكن ماذا عن الأفلام ذات التقاليد البديلة، أفلام الجريمة الانتقادية، التى ترفض النهايات التامة والعظات الأخلاقية للأفلام التقليدية؟ إن أفلام التقاليد البديلة - كما لاحظنا فى المقدمة - لا تحتوى على أبطال تقليديين، وتميل إلى أن تكون قاتمة وأقرب إلى الاغتراب. ماذا لدى هذه الأفلام لتقوله عن أسباب الجريمة؟

من ناحية التعاقب الزمنى فإن أفلام التقاليد البديلة تعود إلى أفلام النوار، الأفلام التى كانت بشكل نسبى غير مهتمة بأسباب محددة للجريمة، لكنها تتخذ

نظرة متشائمة تجاه الطبيعة البشرية بشكل عام. فالفساد جزء داخلى فى أفلام النوار مثل "تأمين مزدوج" (١٩٤٤)، و"سيدة من شانجهاى" (١٩٤٧)، و"الصقر المالطى" (١٩٤١). والفساد يشكل الأساس الميتافيزيقى لوجود هذه الأفلام. ويكتب عن ذلك الناقد ليونارد كوارت:

"إن أفلام النوار تعكس عالمًا يكاد يكون فاسدًا وفوضويًا من الناحية الأخلاقية على المستوى الكونى... والكثير من الشخصيات فى أفلام النوار كانت عاجزة وبلا حول أو قوة فى مواجهة الشر، إنها تتكسر أمام قوته، بما يجعل الشر يستقر فى أعماق الطبيعة البشرية غير القابلة للتغيير. وهناك شخصيات أخرى تقاوم الشر، لكنها خلال مقاومتها تتلوث بهذا الشر حتى لو كانت تحقق الانتصار. وتبقى هناك شخصيات أخرى تتصرف كما لو كانت هى ذاتها تشخيص لهذا الفساد"(١٢).

فى هذا العالم الذى هوى، عالم السقوط والانحلال الأخلاقى لا تكون الجريمة استثناء من القاعدة ولكنها هى القاعدة. والقدر - كما تلاحظ الشخصيات الرئيسية ذات المصير المحتوم فى فيلم "التحويلة" (١٩٤٥) - يكاد أن يضع ساقه فى طريقنا لكى نتعثر ونسقط أياً كان الطريق الذى نسير فيه.

وفى أفلام التقاليد البديلة، تكون البيئة مشبعة بالخطر والفساد، كما فى أفلام مثل "الحى الصينى" (١٩٧٤)، و"المحتالون" (١٩٩٠)، و"حياة عادية" (١٩٩٦)، و"س و ج" (١٩٩٠)، التى تقدم شخصيات ذات دوافع خاصة، مثل الفجور أو الطمع. لكن كما فى أفلام النوار يكون السياق كله فاسدًا. وتقوم أفلام الجريمة ذات التقاليد البديلة بإدماج عالم الانحلال الأخلاقى فى أفلام النوار، وتحدثه بإضافة مصانع المخدرات والنساء عضوات العصابات، وتجعل من هذا العالم عالمها. وفى هذه الأفلام يصبح الحق والخلاص من المستحيلات.

إن فيلم "روميو ينزف" (١٩٩٣) من بطولة جارى أولدمان فى دور جاك، الشرطى المنحل. هذا الفيلم يصور كيف أن التقاليد البديلة تفسر الجريمة فى النهاية من خلال عالم الانحلال الأخلاقى والخطيئة المحتومة. يبدأ الفيلم مع جاك وهو يتلقى الرشاوى، ويؤدى خدمات لرجال العصابات، ويخون زوجته. وليس هناك فى الفيلم مقدمات توضح جاك قبل السقوط. إنه يزداد انحلالاً.

بسبب جشعه، لكن الأهم بسبب تدمير الذات، والذى يعتبر جزءًا من الطبيعة البشرية. وبالقرب من النهاية، عندما يرسل زوجته (أنابيلا شورا) خارج المدينة لكى يحميها، فإنه يرتب لانتظارها فى أول مايو وأول ديسمبر على طريق معين فى أريزونا. إنه يدرك كم يحبها، وكم أنه حطم حياتها، ويحاول أن يخلص نفسه من شبكة العلاقات وينتقل إلى أريزونا حيث ينتظر زوجته فى مطعم منعزل يرمز إلى حالته والحالة الإنسانية، وبالطبع فإنها لا تظهر أبدًا.

الأفلام والجريمة والأيديولوجيا

بالإضافة إلى الرسائل التى تتضمنها الأفلام حول الجريمة، فإنها توصل أيضًا معانى أخرى يمكن وصفها بأنها أيديولوجية، لأنها تساهم فى معتقداتنا المسلم بها حول أسباب الجريمة. ومن أقوى الرسائل الأيديولوجية لأفلام الجريمة هى أن من الممكن تفسير الجريمة، وهذا الافتراض جزء مألوف من تفكيرنا إلى درجة أننا نادراً ما نتوقف لنختبره، إننا نقبله جزئيًا لأن كل أفلام الجريمة أو معظمها يتضمن تحت السطح أن الخروج على القانون ـ أيًا كانت درجة غرابته وشناعته ـ يمكن إدراكه وفهمه. إن الأفلام تدخل إلى عقول المجرمين وحياتهم، حتى الذين يتسمون بالعنف، وتقدم قصصًا تفسر أفعالهم الشريرة. بالإضافة إلى ذلك، وبسبب أن أفلام الجريمة تتبنى تفسيرًا معينًا من بين تفسيرات الجريمة، فإنها تضفى المصداقية على هذه النظريات. وأفلام التقاليد البديلة وحدها هى التى تقدم الاحتمال المروع بأن الجريمة لا يمكن تفسيرها، وأنها قد تكون ببساطة شكلاً من أشكال الشر، أو حقيقة غامضة من حقائق الحياة الاجتماعية. إنها وحدها هى التى توحى بأن الجريمة لا يمكن علاجها أو إصلاحها.

والرسائل الأيديولوجية الثانية لأفلام الجريمة هى أن هناك أفرادًا معينين قادرين ـ ومؤهلين بشكل خاص ـ على فهم أسباب الجريمة وتقديم الحلول لها. أما من هؤلاء الأفراد فأمر يختلف من فيلم إلى آخر. إنهم الأطباء النفسيون فى أفلام مثل "سايكو" و"البذرة الفاسدة" و"صمت الحملان"، وهم الأب الحكيم فيوريوس ستايلز فى فيلم "الأولاد ذوو القلنسوات". وهم الأب الحكيم البديل فى "تاريخ أمريكى محظور"، متجسدًا فى شخصية ناظر المدرسة الثانوية، وهم المحققون السريون فى أفلام النوار، أما فى أفلام رجال الشرطة، والمحاكمات،

وأفلام السجن، فيكونون فى الأغلب رجال العدالة الجنائية أو المحامى الخاص. إن الفكرة هنا هى أى أفلام الجريمة تفترض دائمًا أن هناك سلطة ثقافية ما تستطيع أن تفسر الجريمة، وتعرف ماذا تفعله بشأنها. وهو افتراض تمرره إلى المشاهدين.

إن تلك رسالة ترضى الجمهور: فأفلام الجريمة تزيد القلق والمخاوف، وتغرس الرعب فى النفوس، لكنها تنتهى عادة بأن ترسل الخبراء الذين يقومون بإنقاذنا. وفى الأفلام هناك عدد قليل من الأفلام هم الذين تبلغ بهم الوحشية مدى يجعلنا عاجزين عن فهمهم، أو يكونون بالغى المهارة لدرجة أنهم يهربون من السلطات إلى الأبد. وطوال عقود كانت أفلام الجريمة تفترض أن ممثل السلطة يكون رجلاً أبيض من الطبقة المتوسطة - وذلك وجه آخر من أيديولوجيا هذه الأفلام. وفى وقت أحدث، وبالتماشى مع الحركة التى تعترف بالتعددية الثقافية. فإن هوية المتخصص قد اتسعت بحيث تشمل الرجال السود، والنساء البيض، والسلطات غير التقليدية الأخرى. وإن فكرة أنه لا يوجد من يمكنه أن يعايش الجريمة لم تناقشها إلا بعض أفلام جريئة من نمط أفلام التقاليد البديلة، مثل فيلم "١٨٧" (١٩٩٧)، و"حالة بركة" (١٩٩٠)، و"أن تحيا وتموت فى لوس أنجلس" (١٩٨٥).

ثالثًا، تقوم أفلام الجريمة بتغذية الأيديولوجيا بتعريف "مشكلة الجريمة" وتحديدها. ففى الواقع تكون أكثر أنواع الجريمة شيوعًا هى جرائم الاعتداء على الملكية على نحو غير عنيف. لكن يمكن للمرء أن يشاهد الأفلام طوال أسبوع كامل قبل أن يجد فيها جريمة سرقة صغيرة، وبدلاً من ذلك فإن جرائم القتل تبدو الأكثر شيوعًا فى الأفلام، تأتى بعدها مباشرة الشروع فى القتل، ثم جرائم السفاحين. وفى دراسة عن كيفية تصوير الجريمة فى وسائط الإعلام الإخبارى، يشير مايكل ويلش وزملاؤه إلى أن:

"نشرات أخبار الجرائم... يتم تشكيلها طبقًا للأيديولوجيا السائدة... فجرائم الشوارع هى الأكثر تكلفة وخطرًا وتهديدًا... ومع ذلك فإن الخسائر المالية التى تتسبب عنها الأنواع المختلفة من هذه الاعتداءات تناقض تلك الصورة للجريمة. فالتقديرات تشير إلى أن تكلفة جرائم الشوارع تتأرجح حول حوالى أربعة مليارات دولار كل عام، فى حين تصل جرائم المواطنين الكبار والشركات الكبرى

إلى ٢٠٠ مليار دولار... علاوة على ذلك، فإن حوالى ٢٤ ألف جريمة قتل ارتكبت فى الولايات المتحدة خلال عام ١٩٩٥ . لكن خلال تلك الفترة ذاتها لقى ما يزيد على ٥٦ ألف عامل مصرعهم نتيجة للجروح والأمراض التى تسببها ظروف العمل غير الآمنة"[١٣].

ويستنتج ويلش وزملاؤه من ذلك أن الإعلام الجماهيرى يركز على جرائم الشوارع، لكنه يتجاهل الأضرار الاجتماعية للموظفين الكبار والشركات الكبرى وجرائمهم "بسبب القيود الأيديولوجية". ويمكن أن يقال الشىء ذاته عن أفلام الجريمة.

وعن "المجرمون المتوحشون كأيقونات فى وسائل الإعلام" يكتب راى سوريت أن "إحدى نتائج الدور الرئيسى لوسائل الإعلام هى بناء أساطير الجريمة التى تدعمها وسائل الإعلام الجماهيرية" التى لا علاقة حقيقية بينها وبين حقائق الجريمة، ومع ذلك فإنها "تقدم المعلومة التى تصبح جزءًا من النماذج فى عالمنا الاجتماعى"[١٤]. ويركز سوريت على أسطورة المجرم المتوحش الذى يفترس المواطنين الأبرياء، لكن هناك أساطير أخرى عن الجريمة، مثل أسطورة أننا نعيش فى خطر دائم من السفاحين (نموذج المجرم الذى يندر وجوده من الناحية الإحصائية).

وبالإضافة إلى ذلك، فإن الأفلام تعزز أسطورة الارتباط الوثيق بين المرض العقلى والجريمة (فى الحقيقة، إن المحتمل أكثر هو أن يكون المرضى العقليون ضحايا للجرائم وليسوا من يقومون بارتكابها). بالإضافة إلى الأسطورة الموغلة فى القدم عن "المرأة الشريرة" التى تغوى الرجال، وهى شخصية خلدتها أفلام النوار، وحديثًا أفلام مثل "حرارة الجسد" (١٩٨١). و"المحتالون"، و"غريزة أساسية" (١٩٩٢). إن الأفلام تخلق هذا التشوه فى الإدراك حول الجريمة، ليس تعمداً فى تضليل الجماهير، ولكن لجذب الجمهور من خلال الأدوات التى أثبتت قدرتها على الإغراء: الأكشن، والإثارة العاطفية، والدم والعنف الدموى.

وبرغم أن تأكيد الأفلام على العنف والموت قد يشوه الإدراك الجماهيرى تجاه "مشكلة الجريمة"، فإن لدى الأفلام أيضًا إمكانية تصحيح سوء الفهم، وزيادة وعى الجماهير بآثار الجريمة. فتصوير الاغتصاب داخل السجن فى أفلام مثل

"رجل برىء" (١٩٨٩)، و"عيون قصيرة" (١٩٧٩)، و"الهروب من سجن شوشانك" (١٩٩٤)، و"تاريخ أمريكى محظور". ربما زاد من حساسية الجماهير تجاه مشكلة العنف داخل السجون، كما أن تصوير العنف الأسرى فى أفلام مثل "حافة النهر"، و"دولوريس كاليبورن" (١٩٩٥)، و"عين الله" (١٩٩٧)، ربما زادت وعى الجماهير بعواقب هذا النوع من الجرائم. لكن الأفلام ذات التقاليد البديلة وحدها (والقليل منها فقط) هو الذى يقاوم الفهم الأيديولوجى السائد لمشكلة الجريمة.

فأفلام مثل "س و ج"، و"روميو ينزف"، توحى بأن الشرطة قد تكون جزءًا من مشكلة الجريمة. فى حين أن أفلام مثل "السقوط" (١٩٩٣)، و"كذبة" (٢٠٠١)، تظهر أن الرجل الأبيض من الطبقة المتوسطة، ذا النزعة الوطنية، قد يكون مجرم شوارع خطيرًا.

وأخيرًا، فإن الأفلام تدلنا على الطريقة التى ندرك بها الجريمة، والسياقات التى تظهر فيها. إن أفلامًا مثل "بونى وكلايد" تقول: إن القتل والسطو المسلح قد يشكلان الجرائم، لكن أحياناً يرتكبهما الأبرياء، وهو تفسير تكرر بعد خمسة وعشرين عاماً فى فيلم "ثيلما ولويز" (١٩٩١). وإذا كانت الأفلام لا تقرر عواطفنا أو تحددها، فإنها تقدم السرد الذى نضع فى إطاره استجابتنا العاطفية تجاه الأحداث الإجرامية الحقيقية. وفيلم "خطة بسيطة" يوحى بأننا جميعًا قادرون على ارتكاب سرقة كبرى. وفيلم "محاكمات نورمبيرج" (١٩٩١) يصر على أنه لا توجد ظروف يمكن فى ظلها ارتكاب جرائم ضد الإنسانية. إن قصص الأطفال قد تخبو فى الذاكرة، وتلغى قصة فيلم قصة فيلم آخرى سابقة عليها، أو تعدل من الخطوط السردية السابقة، أو تتراكم الواحدة فوق الأخرى لتخلق تأثيرًا تراكميًا. وبعض هذه القصص يضفى هالة على الخارجين على القانون، وبعضها الآخر يشجعنا على أن نفحص كل سائق تاكسى وموظف فندق فربما وجدناه مريضًا نفسيًا. وبشكل جمعى، فإن قصص الأفلام تشكل مواقفنا تجاه الجريمة وسياقاتها.

ويوجد القليل من أفلام الجريمة يؤدى فى وقت واحد كل هذه الوظائف الأيديولوجية: يؤكد أن الجريمة "يمكن" تفسيرها، ويحدد ويعرف السلطات الجنائية، ويعرف" مشكلة الجريمة". ويشكل معتقداتنا بشأن الجريمة. لكن كل

أفلام الجريمة تساهم فى "عدة الشغل"، أو مجموعة الصور الذهنية التى يستخدمها المشاهدون للتفكير حول الجريمة والسيطرة عليها.

وفيما وراء الرسائل الأيديولوجية التى ناقشناها. فإن لدى الكثير من أفلام الجريمة مضمونًا أيديولوجياً خاصًا، وهو أمر يمكن توضيحه من خلال مقارنة ثلاثة من النسخ السينمائية لإحدى أشهر الجرائم فى القرن العشرين، وهى قتل بوبى فرانكس فى عام ١٩٢٤. فعندما كان ناثان ليوبولد. وريتشارد ليب، ما يزالان شابين صغيرين، قتلا هذا الصبى من أحياء شيكاغو. باسم نظرية تزعم أنه ما داما شخصين ذكيين بشكل معتاد. فإنهما فوق القانون. وسياق قصة الجريمة يتضمن الكثير من العناصر المثيرة المحيرة والاهتمام - الجنسية المثلية، والجدل حول المرض العقلى والمسئولية الجنائية، وفكرة نيتشه عن "السوبرمان" أو "الإنسان المتفوق"، ومسائل الغنى والدين (ينحدر ليوبولد وليب من عائلتين يهوديتين ثريتين)، والمشهد الأخير لأشهر محام فى ذلك الوقت، كلارينس دارو، وهو يحاول أن يدفع حكم الإعدام بعيدًا عن المتهمين. ونتيجةً لذلك فإن هذه الجريمة استوحتها مسرحية، ورواية، وكتب أخرى، بالإضافة إلى ثلاثة أفلام.

كان الفيلم الأول هو "الحبل" (١٩٤٨) لألفريد هيتشكوك، والذى تجنب الحديث عن كون القاتلين يهوديين. كما جعل المثلية الجنسية متضمنة بين السطور، لكى يركز على الجريمة ذاتها، وعلى نظريات السوبرمان التى ألهمتها. كانت هذه النسخة السينمائية مقتبسة من مسرحية، وهى تضع كل الأحداث فى شقة عزاب فى مانهاتن، حيث يعيش ليوبولد وليب (جون دال وفارلى جرينجر). اللذان يقدمان العشاء لعائلة ضحيتهما مستخدمين كمائدة ذات الخزانة الخشبية التى أخفيا فيها الجثة. هناك أيضًا ناظر مدرستهما الابتدائية القديمة (جيمس ستيوارت)، الذى يفهم ما حدث ويطلب الشرطة. إن هذه النسخة مهتمة بالجريمة ذاتها، وبعلاقة الآباء بالأبناء، خاصة شخصية ناظر المدرسة الذى يشبه الأب الذى ضبط الأولاد الأشقياء، وسوف يراهم وهم ينالون العقاب. وعلى مستوى أعمق فإن الفيلم مهتم بتدمير الذات، ليس فقط من خلال الشابين، ولكن أيضًا من خلال ناظر المدرسة، لأنه هو الذى علم القاتلين نظرية السوبرمان. لذلك فإنه مسئول جزئياً عن فعلتهما الشريرة[١٠].

من الناحية الأيديولوجية، فإن "الحبل" يقدم الرسائل حول الرغبة فى القوة والسلطة والتحكم. والمكائد فى تلك الشقة العلوية التى تطل على مانهاتن، تتسم بالقوة والتميز، ويحاول الشابان ممارسة السلطة، لكنهما يفشلان فى التحكم فى نفسيهما بعد ذلك، وبذلك فإنهما يكشفان عما فعلاه. ومن خلال ذكاء ناظر المدرسة وقدراته فى التحرى، فإنه يتفوق عليهما، لكن سيطرته ذاتها تصبح محل شك فى النهاية بسبب أنه ثالث القتلة(*). ويوحى الفيلم بأن الشخص الأكثر قوة وتحكماً هو صانع الفيلم، وكما يحدث عادة فى أفلام هيتشكوك، فإن الفيلم ينتهى إلى أن يكون حول العلاقة بين المشاهد والمخرج، حيث يؤكد هيتشكوك على سيطرته علينا، نحن المشاهدين.

والفيلم الثانى يعتمد على نسخة روائية عن القصة، وأخرجه ريتشارد فلايتشر باسم "إكراه" (١٩٥٩). يشير هذا الفيلم بشكل عام إلى علاقة الجاذبية الجنسية المثلية بين ليوبولد وليب، برغم (وربما كان ذلك لتضليل الرقباء) أنه يعطيهما صديقتين. وتأكيده الأيديولوجى لا ينصب على النزعة الجنسية وإنما القانون. إن فيلم "إكراه" يقدم أنشودة فى مديح القانون، متجسداً فى ثلاثة رجال: المدعى العام (إى جى مارشال) الذى يحل الجريمة، ومحامى الدفاع (أورسون ويلز فى دور دارو) الذى يجادل بنجاح ضد عقوبة الإعدام، والقاضى الذى يناصر الدفاع، ويؤكد العدالة مع الرحمة بأن يحكم بالسجن مدى الحياة على الشابين بالإضافة إلى تسع وتسعين سنة. إن سعى رجال القانون هؤلاء للعدالة يتناقض مع النظريات الحقيرة حول السوبرمان التى يؤمن بها القاتلان. إن القانون العظيم والبطولى يسيطر على الموقف، ويظهر لهما نزاهة وشفقة لا يمكن لهما أن يفهماها.

الفيلم الثالث والأكثر معاصرة هو "الخَدَر" (١٩٩١)، وهى معالجة الكاتب والمخرج توم كالين ما بعد الحداثية للقصة، التى يبدأها من نقطة مبكرة فى الزمن أكثر من الفيلمين الآخرين، ويمضى منها حتى موت ليوبولد فى عام ١٩٧١، ويعيد تحليل هوية الشاب بصفته يهودياً وشاذاً جنسياً، وطوال الوقت يعلق بصرياً على الفيلمين السابقين. إن كالين يطرح أسئلة حول علاقة السينما بالتاريخ، وحول طبيعة الإيهام، والتسجيلية السينمائية. إنه يستكشف دور السينما فى

(*) من خلال نظرياته التى علمها لهما ـ المترجم.

البناء الاجتماعى لأحداث الماضى. ولأفكارنا حول النزعة الجنسية. والنوع (رجل وامرأة)، والعرق. وعلى عكس "الحبل" الذى يبتعد عن ساحة القضاء، فإن فيلم "الخدر" يحتوى على مشاهد خلال المحاكمة، لكن لا يوجد محامون بطوليون هنا. يوجد فقط محللون نفسيون يشخصون الجانب المرضى من العلاقة الجنسية المثلية بين الشابين. وبشكل ذكى، وواعٍ بالذات، ومسرحى، ينقد الفيلم حب ليوبولد وليب من التشويه والخجل فى كلٍ من النسختين السابقتين. إنه يطبعه (يصوره على أنه حب طبيعى)، ويجعله فى المقدمة. وينتهى الفيلم بتقرير حول الأفلام ذاتها، ماذا يمكن أن تكونه على المستوى الأسلوبى، وماذا يمكن لها أن تكشف حول الحياة الداخلية لشخصيات وحول الأحداث الماضية للأمة.

وكما تظهر هذه الأمثلة الثلاثة، فإن الأفلام لا تقوم أبداً بمجرد سرد قصة، فإنها من خلال الاختيارات التى تتخذها بشأن الشخصية، والمكان، والموقف، والتيمة. تقدم افتراضات أيديولوجية حول ما هو مهم وما هو غير مهم. وهذه الافتراضات تنبع جزئيا من السياق الاجتماعى الذى صنعت فيه الأفلام، وجزئيًا من الحساسية الخاصة بصنع الفيلم. ففى الفترة خلال أعقاب الحرب العالمية الثانية، لم يجرؤ كل من فيلم "الحبل" و"إكراه" على معالجة كون ليوبولد وليب يهوديين اعتنقا نظرية السوبرمان التى ألهمت الهولوكوست. كما أنهما فى فترة الخوف من الجنسية المثلية وتجاهلها لم يستطيعا تصوير علاقة الحب بين الشابين. لقد اعتمد فيلم "الحبل" على مفاهيم التحليل النفسى السائدة آنذاك، ليؤكد على الإحساس بالذنب، وتدمير الذات، والعلاقات المعقدة بين الأجيال. أما فيلم "إكراه" فإنه يضع نفسه وسط أفلام القانون الكلاسيكية فى الخمسينيات، ويركز على دراما قاعات المحاكم وبطولية المحامين، فى حين يمد فيلم "الخدر" بجذوره فى سياسات الهوية لنظرية ما بعد الحداثة. وهو ما يساعده على أن يكون أكثر صراحة حول أصول الرجلين (اليهودية) ونزعتهما الجنسية. وبرغم أن الأفلام الثلاثة مبنية على حادثة واحدة فى التاريخ الأمريكى، فإن كلاً منها يشتمل على أيديولوجيا مختلفة.

هل الأفلام تسبب الجريمة؟

يوجد جدل يعاود الظهور حول إذا ما كانت الأفلام تشجع الناس على أن تتصرف بعنف. وتنخرط فى أنواع أخرى من النشاطات الإجرامية. إن علماء

الإجرام وعلم النفس يقومون بدراسات من أجل تحديد إذا ما كانت وسائل الإعلام تؤثر فى السلوك الفعلى، وإذا ما كانت الصحف والتليفزيون تحمل وزر ما يقال حاليًا حول النزعة الإجرامية التى تتولد عن المحاكاة. لذلك قد يكون من الملائم أن ننهى هذا الفصل حول علم الجريمة فى الأفلام بمناقشة السؤال: "هل الأفلام تسبب الجريمة؟".

يوجد أسباب بديهية للشك فى العلاقة بين مشاهدة الأفلام والسلوك الإجرامى، فالمعلنون والسياسيون ينفقون المليارات كل عام على افتراض أن وسائل الإعلام تؤثر فى السلوك. إن الجرائم العنيفة تبدو موجودة على الدوام، كذلك الأفلام العنيفة. علاوة على ذلك فإننا نعلم أن الأفلام يمكن أن تسبب نزعات و"موضات". فى الأزياء، والكلام (وانتشار تعبيرات معينة)، واستهلاك الكحوليات (لقد زادت مبيعات صنف معين من النبيذ بعد عرض فيلم "على نحو مائل" (٢٠٠٤) الذى يحدث فى أماكن تذوق النبيذ)، وحتى فى اختيار المهن (كما حدث بعد عرض فيلم "صمت الحملان"، فقد تدفقت النساء على الالتحاق بمكتب المباحث الفيدرالية. علاوة على ذلك، فإن الافتراض بأن الأفلام يمكن أن تخلق تصرفاً معادياً للمجتمع يكمن وراء تاريخ تنظيم صناعة السينما ورقابتها.

وهناك من النوادر والحكايات الكثير الذى يبدو كأنه يدعم مفهوم أن السينما تسبب الجريمة. فليلة افتتاح فيلم "الأولاد ذوو القلنسوات"، حدث عنف بين الجمهور بعد العرض أدى إلى مصرع اثنين من المشاهدين وجرح ما يزيد على الثلاثين. إن الأفلام توحى أحيانًا بمحاكاة الجرائم، كما حدث مع جون هينكلى جونيور الذى قلد شخصية ترافيس بيكيل فى "سائق التاكسى"، وحاول أن يغتال الرئيس ريجان على أمل أن يجذب اهتمام جودى فوستر التى كانت قد مثلت فى هذا الفيلم[١٦]. وبالمثل، فى عام ١٩٩٨ فى أوليمبيا بولاية واشنطن، كان هناك خمس من النساء الشابات رأين فيلم "أغلقه" (١٩٩٦) مرات عديدة، وهو فيلم يدور عن لصوص بنوك من النساء، فقمن بالسطو المسلح على أحد المصارف المحلية، وصدرت صحيفة وفيها عنوان رئيسى "السطو على البنوك يحاكى السينما"، فى حين وصفت صحيفة أخرى بأنه "سطو سينمائى"[١٧]. إن هذه

الحكايات والنوادر توحى بأنه على الأقل تحت تأثير بعض الظروف فإن الأفلام تقود مباشرة إلى الجريمة.

ومع ذلك فإن علم الاجتماع يشير إلى أن العلاقة بين وسائل الإعلام والسلوك الإجرامى ليست على هذا القدر من البساطة. ولعقود طويلة، كان علماء الاجتماع يحاولون تحديد إذا ما كانت وسائل الإعلام تؤثر فى السلوك. وإذا كان ذلك حقيقياً فكيف؟ وأدت دراساتهم إلى أدلة بأن بعض وسائل الإعلام تؤثر فى سلوك بعض الناس لبعض الوقت[١٨]. لكن هذه الأدلة صعبة التفسير، ولا تطبق بالضرورة على الأفلام. والحقيقة أن معظم الدراسات قد ركزت على تأثيرات عنف التليفزيون على الأطفال، وتأثيرات الحملات الإعلانية والدعائية على المستهلكين والناخبين. والكثير من هذه الدراسات جرى تحت ظروف معينة (على سبيل المثال، فى المعامل النفسية) فى أماكن مختلفة تمامًا عن تلك التى يشاهد الناس فيها الأفلام، وبعض هذه الدراسات ركز على قياس العدوانية (على سبيل المثال، عدد اللكمات فى دمية مطاطية) وليست النزعة الإجرامية الفعلية. وبينما تشير التجارب إلى أن عنف وسائل الإعلام يميل إلى أن يزيد نتائج السلوك العدوانى، فإن هذه التأثيرات تكون غالبًا قصيرة فى مدى تأثيرها. ولا تظهر فى كل المشاهدين. ويكتب سوريت ملخصًا لهه الدراسات:

"الأدلة المتعلقة بوسائل الإعلام باعتبارها عاملاً مؤثرًا فى النزعة الإجرامية. تدعم بوضوح النتيجة بأن لوسائل الإعلام تأثيرًا قصيرًا مهمًا على بعض الأفراد... وكلما زاد اعتماد المستهلك على وسائل الإعلام للحصول على المعلومات حول العالم. وكلما زاد نزوعه إلى السلوك الإجرامى. زاد التأثير... إن الأطفال الميالين إلى العنف، وعدم المتوازنين عقلياً، هم بشكل خاص معرضون لخطر تقليد عنف وسائل الإعلام"[١٩].

لكن من المبكر والمغالى فى التبسيط الإيحاء بأن الأفلام تؤدى بالناس بشكل عام إلى ارتكاب الجريمة. إن السلوك الإنسانى متأثر بعوامل كثيرة. فى مزيج شديد التعقيد حتى إنه لا يوجد من يبتكر طريقة لعزل أحد العوامل عن الأخرى.

وفى الحوادث التى يبدو فيها واضحًا أن مشاهدة فيلم قد أدت بأفراد معينين إلى السلوك الإجرامى. فإن تفاصيل هذه القضايا يوحى بتفسيرات أخرى أكثر

قربًا إلى التصديق. لقد كان جون هينكلى جونيور (الذى حاول اغتيال ريجان) واحداً من بين "غير المتوازنين عقليًا" الذين ذكر سوريت أنهم "بشكل خاص معرضون لخطر تقليد عنف وسائل الإعلام". واللصوص من النساء اللائى سرقن البنك يبدو أنهن كن ساذجات وغبيات على نحو غير معتاد. (لقد تركن نسخة من الفيلم فى منزلهن، وكن يتفاخرن بالسرقة قبل وقوع الحادث وبعده). وفى حالة فيلم "الأولاد ذوو القلنسوات". قد يبدو غريبًا أن نلوم هذا الفيلم المضاد للعنف على الأحداث العنيفة التى صحبت افتتاحه. ولأن هذا الفيلم يتناول العنصرية، فربما كان قد ألهب مشاعر بعض المشاهدين الذين أحبطتهم العنصرية، مما أدى بهم إلى العنف بعد العرض. لكن السبب الأساسى الكامن للعنف هو العنصرية ذاتها وليس الفيلم. وفى كل الحالات، فإن جزءًا متناهيًا فى الصغر من الذين شاهدوا هذا الفيلم هم الذين ارتبكوا اعتداءات بعد مشاهدته.

وأفضل طريقة للتفكير فى علاقات الأفلام والجريمة ـ كما اقترحت فى المقدمة ـ هى الاعتماد على نظرية يقدمها علم الاجتماع الثقافى. إن الأفلام تعطينا شذرات ثقافية تقوم بعمل "عدة الشغل" التى نبنى منها استراتيجيات للعمل[٢٠]. ولأن المشاهدين يدركون ويتذكرون الأفلام بشكل مختلف، فإنهم يقومون بتخزين معلومات ثقافية مختلفة حتى أمام نفس الفيلم. ومع ذلك ولأن كل الأفلام تقريبًا تقدم رسالة مضادة للجريمة. فإن معظم هذه المعلومات سوف تتجمع فى مخططات تكبح النشاط الإجرامى. وفى حالات نادرة فقط (تلك الاستثناءات الشاذة التى نراها فى نشرات الأخبار) فإن معلومات الفيلم سوف تتفاعل مع عوامل أخرى (بعضها متعلق بالفرد على نحو خاص، كما فى حالة جون هينكلى، وبعضها الآخر متعلق بعالم الفرد الخارجى)، لكى تنشط السلوك الإجرامى. وحتى فى هذه الحالة. فإن إسهام الفيلم سوف يظل واحداً فقط من بين عدة عوامل عديدة[٢١].

من المحتمل أن نقوم بتخزين شذرات المعلومات الثقافية التى نستقيها من الأفلام على أنها شذرات سردية، أو سرد أكبر (كما فى الأبنية الأكبر التى تسمى "مخططات")، وخطوط قصصية عامة ومشتركة مثلما هو حال البطل الذى يحمل

سلاحًا ويسرع إلى إنقاذ السيدة التى فى خطر(*). إن القصص (السرد) يبدو عنصرًا حاسمًا فى محاولتنا أن نفهم حياتنا. ويؤكد دونالد إى بولكينجهورن - المتخصص فى هذا المجال - على أن السرد هو "الشكل الأولى الذى تصبح به التجربة الإنسانية ذات معنى"(٢٢). إننا نتلقى على الدوام سيلاً من المؤثرات. وليس لأحد منها معنى واضح. ونحن نصنع المعنى من خلال الحديث مع النفس، والتفكير طويلاً فى معنى هذه المؤثرات فى المحادثات الداخلية، ثم فى تنظيم شذرات التجربة تلك فى قصص. والأفلام هى أحد مصادر خطوطنا السردية (القصصية). ويكتب الباحث السينمائى الأسترالى جرام تيرنر: " إن العالم "يأتى لنا" فى شكل قصص... ولا يعنى هذا أن كل القصص "تفسر" العالم، إنها تقدم لنا طريقة سهلة، غير واعية، نندمج معها، لنبنى عالمنا... ونشارك الآخرين فى المعنى"(٢٣). الأفلام إذن لا تسبب الجريمة، لكنها تخلق القصص والسرد، وتعطينا الصور والسيناريوهات التى نقوم بتخزينها فى مستودعاتنا الذهنية عن الخطوط السردية.

وبشكل تلخيصى، فإن أفلام الجريمة تعطينا القصص والسرد للتفكير حول طبيعة الجريمة وأسبابها ونتائجها. والكثير منها يتضمن نظرية فى الجريمة. لكن أغلبها يقوم بذلك بشكل انتهازى وليس من أجل الترويج لتفسير خاص. وأفلام الجريمة تؤثر فى أيديولوجيات الجريمة والعدالة من خلال افتراضات هذه الأفلام حول كيفية فهم السلوك الإجرامى، ومن هو الأكثر تأهيلاً فى التوافق معه، وأى أنواع الاعتداءات سوف يتم تبنيه. وبدلاً من أن نسأل: "هل الأفلام تسبب الجريمة؟"، فإنه يجب علينا أن نسأل كيف يمكن لهذه الأفلام أن تحد من الجريمة أو تمنعها، لأن معظم الأفلام تعظ من موقع مضاد للجريمة، وقدرة الأفلام على تعزيز السلوك الإجرامى تبدو مقتصرة على أن تحفز الأفراد الميالين بطبعهم إلى الجريمة وتقودهم فى اتجاهات هم يسيرون فيها بالفعل. إن ما تصنعه الأفلام فعلاً هو القصص التى تساعدنا على تفسير الجريمة، وتفسير حياتنا. إنها تشكل جسرًا، يحتشد بالزحام فى الاتجاهين، بين "العالم الحقيقى" وخيالنا، أو بين التجربة الاجتماعية وتفسيرها.

(*) "السيدة فى خطر" تعبير درامى متداول، يقصد به أن تكون البطلة فى خطر أو مأزق أو تهديد بسبب الشرير. وتكون الذروة الدرامية فى القطع المتوازى بين تزايد الخطر الذى تعانيه، وذهاب البطل لإنقاذها - المترجم.

هوامش الفصل الثانى

(١) من أجل مناقضة، انظر فيلم "دق على أى باب" (١٩٤٩)، وهو دراما محاكمات تؤيد نظرية البيئة السيئة عن الجريمة، وكذلك "حقل البصل" (١٩٧٩)، فيلم عن رجال الشرطة والمحاكمات والسجن يعزو الجريمة إلى شخصية القاتل المريض نفسيًا.

(٢) عن مدرسة شيكاغو، انظر شو (١٩٤٩) وشو وماكاى (١٩٢١)، وفى مثال آخر من الأفلام التى تستبق علم الجريمة، تقدم هذه الأفلام الثلاثة أمثلة فى نظرية كراهية المجتمع، وذلك قبل سنوات من أن تأخذ شكلها الكلاسيكى بواسطة روبرت ميرتون فى عام ١٩٣٨.

(٣) يحكى فيلم "كلاب من قش" عن أستاذ رياضيات دفعته الظروف إلى ممارسة الحد الأقصى من العنف، وهو فيلم يضفى مسحة طبيعة على السلوك العنيف ويدينه، ومما له مغزى أنه ظهر فى عام ١٩٧٢، وهو عام الذروة حين كانت الأفلام تعارض العنف وتظهره فى وقت واحد.

(٤) عن وسائل الإعلام الجماهيرية والجريمة، انظر فيلم "الشرطى الآلى" (١٩٨٧) و"من أجل هذا تموت" (١٩٩٥).

(٥) لامبروزو ٢٠٠٦، لامبروزو وفيريرو ٢٠٠٤. ومن أجل حجج ذات علاقة انظر ميتشيل ١٩٩٥.

(٦) لقد قال سكورسيزى: كان البحث عن "الشوارع الوضيعة" هو حياتى. لم يكن هناك بحث. لقد خطوت بالمعنى الحرفى خطوة واحدة فى الحى وصنعت الفيلم". (جوسو ١٩٩٧).

(٧) هناك فيلم عن الجانحين من البيض، "جعلونى مجرماً"، يمضى على نحو مشابه. الشخصية الرئيسية التى أداها جون جارفيلد باحث عن المكافآت المالية يتهم ظلماً فى جريمة، لكن الظروف تقسو عليه تماماً بحيث تجعل الاتهام أكثر احتمالاً. لكنه يهرب، وينتهى به الحال فى حظيرة فى أريزونا، كأنها جنة تديرها امرأتان متفانيتان فى رعاية الأحداث الجانحين، حيث يحدث إصلاح البطل، ويمضى فى إصلاح الصبية الآخرين، بل يخلص شرطيًا يطارده من الخطيئة.

(٨) الصرع هنا لمسة بيولوجية مقتبسة عن لامبروزو، وطبقًا لنظريته فإن الكثيرين من المولودين كمجرمين يعانون من نوبات الصرع.

(٩) المرضى النفسيون فى الأفلام الأحدث لا يتم رسمهم فى الأغلب بتلك اللمسات المرهفة. قارن بين بطلى "جنون السلاح" مع المرضى النفسيين الصارخين فى "صمت الحملان" (١٩٩١)، مثل بافالو بيل الذى كان يصنع رداء من جلود ضحاياه، أو الدكتور هانيبال ليكتر آكل لحوم البشر الذى قال: "عندى صديق لأتعشى به".

(١٠) لمزيد عن أفلام الجريمة الجنسية، انظر الفصل ٨.

(١١) الدولارات الطائرة تذكرك بنهاية فيلم "كنز سييرا مادرى" (١٩٤٨). وفى فيلم "القتل"، الذى يعيد عرض المشهد الافتتاحى مرة بعد الأخرى، ليرينا بوضوح أكثر ما كان يحدث بالفعل، قد يكون هو الذى أوحى بفيلم كوينتين تارانتينو "جاكى براون" (١٩٩٧)، وهو فيلم آخر يتكرر فيه المشهد الرئيسى من وجهات نظر مختلفة.

(١٢) كوارت وأوستر ١٩٩١، ص ٢٩ ـ ٣٠.

(١٣) فيلش، فينويك، روبرتس ١٩٩٨، ص ٢٢٣.

(١٤) سوريت ١١٩٥، ص ١٣٣.

(١٥) حول النص الفرعى للجنسية المثلية فى فيلم "الحبل" ومعانيه الأيديولوجية. انظر لورانس ١٩٩٩. وكذلك وود ١٩٨٩.

(١٦) لمناقشة كاملة لمحاكاة الجرائم وتقليدها، انظر دوجلاس ١٩٩٩، وسوريت ١٩٩٨، ص ١٣٧ ـ ١٥١.

(١٧) بوسطن جلوب، ١٣ أغسطس ١٩٩٨ ص ١٠، بيرلينجتون فرى بريس، ١٣ أغسطس ١٩٩٨، ص ٢.

(١٨) هذا الدليل، مع كثير من نماذج طبيعة تأثير وسائل الإعلام على السلوك، تم تقديمه بإسهاب فى ستراوبار ولاروز ١٩٩٦، ص ٤١١ ـ ٤٣٣، انظر أيضًا مقالات جولدستين ١٩٩٨، والكثير منها يقوم بعناية بتقييم آثار وسائل الإعلام على السلوك، وكذلك سوريت ١٩٩٨.

(١٩) سوريت ١٩٩٨، ص ١٥٢ ـ ١٥٣.

(٢٠) سويدلر ١٩٨٦.

(٢١) حول طبيعة هذا التفاعل، انظر ديماجو ١٩٩٧، وهو عمل ناقشناه بتفصيل أكثر فى المقدمة.

(٢٢) بولكينجهورن ١٩٨٨، ص ١.

(٢٣) تيرنر ١٩٩٣، ص ٦٨.

الفصل الثالث

أفلام القتلة بطعن السكين ، والسفاحين ، والمرضى النفسيين

"المرضى النفسيون يباعون مثل الكعكات الساخنة بسهولة".

كاتب السيناريو جوجيليس، الشخصية داخل فيلم "سانصيت بوليفارد"

"القواعد الأولى يا كلاريس. اقرأى ماركوس أوريليوس. لكل شىء محدد اسألى: ما هذا الشىء فى ذاته؟ ما طبيعته؟ ماذا يفعل هذا الرجل الذى تبحثين عنه؟".

هانيبال ليكتر فى "صمت الحملان"

قام كودى جاريت، رجل العصابات بطل فيلم "الحرارة البيضاء" (١٩٤٩) بقتل سبعة أشخاص خلال الفيلم (ليس من بينهم هو نفسه فى الانفجار الأخير)، كما أن بونى باركر وكلايد بارو، لصىّ البنوك وبطلى فيلم "بونى وكلايد" (١٩٦٧) يقتلان حوالى عشرة أشخاص. ومع ذلك فإننا لا نفكر فى مثل هذه الشخصيات باعتبارهم سفاحين، ولا فى أفلامهم كأفلام سفاحين، كما أن مخرجى هذين الفيلمين، راوول ولش وآرثر بين، لم يشكلاهما باعتبارهما كذلك. لقد خلقا شخصيات متعددة الوجوه، وليس آلات قتل أحادية البعد، بإعطاء كودى، وكلايد، وبونى، سمات مثيرة للإعجاب بالإضافة إلى السمات السلبية، بما أتاح للمشاهد أن يتوحد معهم. بالإضافة إلى ذلك فإن القصص لا تدور "حول" القتل، ففيلم "الحرارة البيضاء" دراسة فى علم الأمراض النفسية الإجرامية، أما "بونى وكلايد"

فهو قصة بطولية عن التمرد على السلطة، وتفاهة الحياة العادية التى لا يتميز فيها فرد عن الآخر. بل إن الفيلمين يصوران المجرمين برغم عنفهم مثيرين للتعاطف وجذابين وبطوليين. وهى رسالة أيديولوجية فى جوهرها، إذ إنها تبقى على القتلة داخل الجماعة الإنسانية.

وهذا الفصل يدرس بالتفصيل الأطر الأيديولوجية لأفلام العنف لاستكشاف ما تقوله حول الطبيعة الإجرامية[1]. ومن خلال دراسة ثلاثة أنواع من سينما العنف ـ القاتل بطعن السكين، والسفاح، والمريض النفسيذ فإن هذا الفصل يحاول معرفة الفوارق بين هذه الأنواع فى بنائها لشخصية المجرم، وخلق المعتقدات والأساطير الشائعة حول الجريمة الخطيرة. ثم يتحول الفصل إلى تحديد بعض الفضائح، والمناقشات الجدالية، والاهتمامات التى سادت فى الثقافة الشعبية، بما ساعد على ظهور هذه الأفلام ووجودها.

القتلة بطعن السكين

بدأت أفلام القتلة بطعن السكين، أو تقطيع الأوصال، فى عام ١٩٧٤، مع فيلم توب هوبر "مذبحة المنشار الكبرى فى تكساس". وفيه تفترس عائلة من آكلة لحوم البشر مجموعة من المراهقين، لكن واحدة فقط ـ هى سالى ـ تستطيع بذكاء أن تهرب من أن يقوموا بتقطيع أوصالها. ورسخ هذا النمط الفيلمى من وجوده مع عرض فيلم "هالوين" فى عام ١٩٧٨. وهو قصة عن بطلة مراهقة أخرى تدعى لورى (جيمى لى كيرتس) التى تهرب من القاتل مايكل، الذى هرب من المصحة العقلية التى كان محتجزاً فيها. اتبع الكثير من الأفلام هذه التوليفة، مثل سلسلة أفلام "يوم الجمعة الثالث عشر من الشهر" (١٩٨٠، ١٩٨١، ١٩٨٢، وما تلا ذلك)، و"الكابوس فى شارع إيلم" (١٩٨٤، ١٩٨٥، ١٩٨٧)، و"مذابح حفلات السبت" (١٩٨٢، ١٩٨٧، ١٩٩٠)، والكثير من التنويعات، ثم أعادتها إلى الشاشة مرة أخرى أفلام ويز كرافين فى سلسلة "الصرخة" (١٩٩٦، ١٩٩٧، ٢٠٠٠). كانت هذه الأفلام منخفضة الميزانية، من نمط أفلام الرعب الموجهة للمراهقين، تقدم أشراراً لهم أسماء مثل فريدى وجيسون اللذين يقتلان المرة بعد الأخرى لكن لا يمكن قتلهما. وقدمت هذه الأفلام أيضاً بطلات أمازونيات (مقاتلات) يستطعن البقاء على قيد الحياة بفضل ذكائهن وانضباطهن، كما قدمت مواقف وأماكن

تعزل الأبطال المراهقين فى ظروف خطرة، وحبكات تعاقب من جانب المراهقين الممارسين للجنس بالموت، ومن جانب آخر تكافئ "الفتاة الأخيرة" العذراء بالانتصار(٢).

على السطح، تتشابه أفلام القتلة بتقطيع الأوصال مع أفلام السفاحين وأفلام الجريمة الأخرى، إن فيها أشراراً يقتلون بشكل متكرر (بالسكاكين أساساً هنا)، وضحايا على وشك الموت يزحفون من أعماق الكارثة ليهزموا الشرير (برغم أن الشرير قد يعاود الظهور فى جزء تالٍ من السلسلة). إن أفلام قتلة تقطيع الأوصال توضع بسهولة فى تصنيف أفلام الجريمة، برغم أنها تضرب بجذورها فى تقاليد أفلام الرعب، مثل "النذير" (١٩٧٦) و"كارى" (١٩٧٦). لكنها تضرب بجذورها أيضاً فى تاريخ سينما الجريمة، خاصة "سايكو" (١٩٦٠) الذى كان فيه نورمان بيتس شخصاً غريب الأطوار يقتل المرة بعد الأخرى، ويسكن فى مكان بشع (القبو السفلى من فندق متداعٍ صغير على الطريق)، وتتعقبه البطلة الضحية البديلة (ليلا، شقيقة القتيلة ماريون كرين). لكنه مثل القتلة مايكل وجيسون وفريدى فى الأفلام الأخرى لا ينهزم تماماً. وفى الحقيقة أن القتلة بطعن السكين قريبون بما فيه الكفاية لأفلام الجريمة حتى إنهم تركوا تأثيرهم فى كل أفلام الجريمة، مثل "المتهمة" (١٩٨٨)، حيث تحصل ضحية الاغتصاب على الانتقام، وفيلم "صمت الحملان" (١٩٩١) حيث تتغلب فتاة مكتب المباحث الفيدرالية على السفاح الذى أوقع بها فى فخ فى قبو آخر. لقد أوضح القتلة بطعن السكين لهوليوود كيف تتبنى وجهة نظر الضحايا، وتجدد تصوير المذبحة.

وبرغم التوازى والتداخل بين أفلام القتلة بطعن السكين وأفلام الجريمة الحقيقية، فإن أفلام طعن السكين ليست بالمعنى الحقيقى أفلام جريمة، فهى ليست مهتمة بالجريمة والعدالة، وإنما بالرعب والخوف والإثارة، أى باللذة التى توصف وتأتى من التهديد والانتقام. والحدث فى هذه الأفلام يتألف أساساً من الهجوم وتقطيع الأوصال. والشخصيات النمطية فى أحد هذه الأفلام يمكن أن يتبادل المواقع مع شخصية من فيلم آخر. علاوة على ذلك، وبرغم أن هذه الشخصيات قد تبدو مراهقة عادية، فإنه قد تمت صياغتها وفقاً لشخصيات

فولكلورية وأسطورية: مصاصى الدماء، والناس الذئاب، والمخلوقات التى تسكن قاع البحيرات، والفتيات فى مواقف متأزمة وخطرة. والفرسان الأنقياء، والسيوف السحرية التى تتيح لهؤلاء الفرسان دائماً الانتصار فى معاركهم. ومثل الحواديت الفولكلورية، يجد القتلة بتقطيع الأوصال متعة بالغة فى تكرار القتل، وفى الطقوس السردية الأخرى. وإذا كانت هذه الأفلام تجد المتعة فى أن تقص القصة ذاتها المرة بعد الأخرى فلأن كل فيلم منها ليس إلا تنويعًا على الحدوتة الأساسية حول التهديد والخلاص. وحول مقابلة الوحش والتغلب عليه. كما أن أفلام القتلة بتقطيع الأوصال تختلف عن معظم أفلام الجريمة فى أنها تضيف إلى حبكاتها بعض عناصر التنكر، إنها مخيفة ومضحكة معًا. ساخرة وظريفة مع قدر من المرارة، وتطلب من المشاهد أن يتعامل معها بجدية وخفة فى وقت واحد. وبرغم أنها تعاقب المراهقين لانتهاكهم قاعدة الآباء والأمهات بأنه "لا جنس". فإن هذه الأفلام تفعل ذلك بشكل مرح، وتخلق نوعها الخاص من الإثارة الشبقية.

وباختصار فإن أفلام تقطيع الأوصال حكايات وحواديت للمراهقين. وتتعقب عالمة الفولكلور ماريا تاتار جذور الحواديت الخيالية فى "الثقافة الفولكلورية التى تستخف بالمقدسات، والتى وضعت نفسها فى مواجهة واعية مع النظام الكنسى والإقطاعى". وبالمثل فإن جمهور أفلام تقطيع الأوصال، بل شخصياتها أيضًا. تشترك فى ثقافة للمراهقين مختلفة ومعارضة بشكل واعٍ للسلطة. وتحدد تاتار مواطن اللذة فى الحواديت الخيالية فى "سحر الفضول الذى ينتهك الحدود"، وفى افتتان الأطفال "بالحواديت الكارثية. والمواجهات الخطرة"، وابتهاجهم "بالعنف التدريجى. والذى يعتمد فى تأثيره على التشويه والمبالغة". إن أفلام تقطيع الأوصال تقوم فى وقت واحد بمعاقبة الانتهاكات ومكافأتها. وهى أيضًا مثيرة للذة لأنها سخيفة ومضحكة، وهى تشجع الجمهور على أن يضحك على نفسه فى حين ينكمش على ذاته من الرعب. ومثل الحواديت الخيالية. فإن أفلام تقطيع الأوصال شديدة الأسلوبية فى عنفها: ليس هناك من يتصرف فى الحياة الحقيقية مثل فريدى. إن عمليات قتله مسلية لأنها تشير من خلال مبالغاتها إلى أنها غير حقيقية. وفى كل من الحواديت الخيالية وأفلام تقطيع الأوصال، فإن العنف يتم تحديده من خلال الإطار الذى يوضع فيه(٢).

لذلك فإن سينما تقطيع الأوصال نمط فيلمى فرعى من سينما الرعب، ذات العلاقة الوثيقة بالحواديت الخيالية والفولكلور، ولها إطار كوميدى. وبرغم أنها تشبه من الظاهر سينما السفاحين، فإن لسينما تقطيع الأوصال جمهوراً مختلفاً، ووظائف اجتماعية مختلفة.

أفلام السفاحين

بدأت شخصية السفاح فى الظهور منذ نهاية سبعينيات القرن العشرين، فى سياق التحول السياسى العنيف فى المواقف الأمريكية تجاه الجريمة والمجرمين. فبعد قرن من المحاولات الليبرالية لتفسير النزعة الإجرامية من خلال الأسباب الاجتماعية أو الطبية، بدأت معالجة أكثر فى نزعتها المحافظة تنادى بأن المجرمين ليسوا على هذا القدر من كونهم محرومين أو مرضى باعتبارهم أشراراً لا أخلاقيين فى جوهرهم، ربما لنوع ما من العيوب البيولوجية الفطرية المتأصلة(٤). وفى نفس الوقت قام المحافظون بإعادة توجيه سياسات السيطرة على الجريمة تجاه العقوبات القاسية، وسجن من يتكرر منهم الاعتداء أو العنف. ومن إحدى العلامات على رفض فلسفة إعادة التأهيل ظهرت فى عام ١٩٨١ خلال خطاب للرئيس رونالد ريجان أعلن فيه أن "حل مشكلة الجريمة لن يوجد فى ملفات الأخصائيين الاجتماعيين، ولا ملاحظات المعالجين النفسيين، أو ميزانيات البيروقراطيين. إنها مشكلة القلب الإنسانى. وفى القلب يجب أن ننظر ونبحث عن الإجابة"(٥).

وهناك علامة أخرى على التغيير ظهرت فى الفجوة الأيديولوجية بين فيلمين، يصوران سلسلة من جرائم القتل، وتم عرضهما خلال ثلاث سنوات فقط، الأول هو "سفاح بوسطن" (١٩٦٨) و"هارى القذر" (١٩٧١). يعتمد الفيلم الأول على القصة الحقيقية عن ألبيرت ديسالفو، العامل الذى يُعتقد أنه اغتصب وقتل ثلاث عشرة امرأة، وكان الفيلم من بطولة تونى كيرتس فى دور "الحيوان المريض" ذى الشخصية المنقسمة، فهو أيضاً رجل عائلة يتسم بالخجل والعذوبة. إنه طوال الثلث الأخير من الفيلم يتجول فى بيجامته ورداء الحمام، مريضاً فى مستشفى للأمراض العقلية اكتسب التعاطف الكامل من طبيبه النفسى المعالج ومن المدعى العام وهناك نص مكتوب فى نهاية الفيلم يذكر: "لقد انتهى الفيلم، لكن مسئولية

المجتمع نحو التعرف المبكر ومعالجة من يتسمون بالعنف عليها أن تبدأ". وعلى النقيض، فى فيلم "هارى القذر" نجد القاتل المهووس بالعنف، واسمه سكوربيو، وحش صعلوك مخدر يضحك بشكل مجنون ولا يثير سوى الاشمئزاز من المحقق الذى يطارده (ويطلق عليه صفات مثل "الصايع"، "المجنون"، "الحقير")، والفيلم لا يهتم بسلسلة جرائم القتل وإنما بالسفاح الذى ارتكبها، وهو شخص يحدده سلوكه، والذى أصبح سلفًا لطابور طويل من السفاحين الأشرار فى جوهرهم، وخلقتهم سينما أواخر القرن العشرين.

ومن بين العوامل التى شجعت على هذا التغير فى المواقف ما حدث فى مجال الطب الشرعى، ووسائط الاتصال الكومبيوترية، التى سهلت التعرف على السفاحين، الذين كانوا فى الماضى يستطيعون الاختفاء بالذهاب إلى مكان جديد. وهناك عامل آخر، هو رغبة مكتب التحقيقات الفيدرالية فى أواخر التسعينيات فى تمويل مشروع لإنشاء أرشيف نفسى للمعتدين ومرتكبى الجرائم الذى يعتبرون خطرين بشكل خاص(٦). (كان مكتب التحقيقات الفيدرالية يعانى من الإخفاقات فى مجال العلاقات العامة، لذلك فإنه تبنى عن عمد فى التسعينيات صورة جاك كراوفورد، المحقق شديد البراعة فى الأفلام التى تقدم على الروايات الشعبية لتوماس هاريس، مثل "التنين الأحمر" و"صمت الحملان")(٧). وكانت قضايا شهيرة، مثل قضايا جيفرى دالمر، وجون وين جاسى، وتيد باندى، من ضمن العوامل التى ألقت الضوء على شخصيات السفاحين، خاصة عندما تقوم عليهم أفلام. علاوة على ذلك فقد بدا أن هناك زيادة فى حدوث قضايا السفاحين، برغم أنه طبقًا لفيليب جينكينز فإن هذه الزيادة أعادت مستوى أوائل القرن العشرين بعد أن كانت قد مرت بفترة من الهبوط(٨). ومع ذلك فإن هناك عاملاً آخر هو الترويج لصورة السفاحين بواسطة علماء علم الجريمة، وهوليوود، والروائيين، ومنتجى أفلام الجنس الذين أدركوا إمكانية التسويق باستخدام هذه الصورة. وبسبب كل هذه المؤثرات، فعند نهاية التسعينيات كانت صورة نمطية جديدة لشخصية السفاح قد سيطرت على الخيال الجماهيرى، صورة المفترس الضارى، والوحش أكثر من كونه إنسانًا، والمريض نفسيًا، والمنحرف جنسيًا، والموجود فى كل مكان.

وأفلام السفاحين هى فى جوهرها أفلام تقطيع الأوصال ولكنها موجهة للكبار. ولأنها تدور حول تكرار القتل، فإن تصوره سلوكًا قهريًا يعاود الظهور، وكأنه حلقات من مشاهد متشابهة لا تمضى نحو ذروة أو حل. وهى تختلف عن الهجمات المفاجئة فى أفلام تقطيع الأوصال فى أنها مصممة كخيالات سادية مازوكية، عربدة ذات ألم محسوب ونزيف دماء ذى قياس مضبوط بما يسمح للمشاهد أن يتوحد مع القاتل، أو مع الضحية، أو معهما كليهما. لا يوجد هنا قتلة بطعن السكين يتسمون بسمات فائقة للطبيعة، لكن السفاحين الشياطين فى أفلام السفاحين ليسوا أدعى إلى التصديق(٩). (تقوم بعض الأفلام باستكشاف العالم النفسى للسفاح، لكن تلك تقع تحت تصنيف الأفلام النفسية التى سوف نناقشها فى الجزء التالى). إن الهدف الأساسى لأفلام السفاحين هو بناء صورة نمطية للوحش الضارى العنيف، غير العادى، وغير القابل للفهم، والمتجاوز للنطاق الإنسانى، المتعطش للدماء، المنحرف جنسياً، والكامن بيننا، ويهددنا جميعًا(١٠).

وفى أكثر أشكالها نقاء، تركز سينما السفاحين فقط على القتل وأعماله (من النادر أن تكون امرأة). وعلى سبيل المثال فإن فيلم "سايكو أمريكى" (٢٠٠٠) تتابع باتريك بيتمان (كريستيان بيل)، الذى يعيش حياته مثل الإنسان الآلى. إنه شاب يعمل فى سوق الأوراق المالية فى مدينة نيويورك، ويمضى سلسلة من جرائم القتل التى ينفس بها عن نفسه. إنه منغمس فى ملذاته، ويتمتع بالثراء، ويعانى من الملل، ولا تستيقظ عواطفه بين فترة وأخرى إلا ليقتل شخصًا ما. ويوحى الفيلم ـ على نحو غير جاد بتفسيرات متعددة، لقد جاء النجاح بسهولة شديدة إلى باتريك، لقد أدت السطحية المبتذلة للعالم المعاصر إلى قتل مشاعره، أو ربما كان مريضًا عقلياً، لكن أيًا من هذه التفسيرات مقنع، وكما يلاحظ باتريك نفسه: "ليس هناك أنا الحقيقى، أنا ببساطة لست موجودًا". وفى النهاية، يحاول أن يعترف بجرائمه لكن رفاقه الغارقين فى التفاهة يتجاهلونه(*). والشخصية الرئيسية فى فيلم "هنرى: بروتريه لسفاح" (١٩٨٦) هو بدوره رجل لا أخلاقى وبلا روح. وحتى عندما تعتمد أفلام السفاحين على قضايا حقيقية، مثل أفلام مثل "فى ضوء

(*) ملاحظتان من المترجم: الأولى هى أن لقب الشخصية "بيتمان" يشير على نحو ساخر إلى "سايكو" هيتشكوك، والثانية هى أن الفيلم ينتهى إلى أن عمليات القتل دارت فقط فى خيال باتريك.

القمر" (٢٠٠٠) عن قصة حياة إيد جاين، و"تيد باندى" (٢٠٠٢)، و"جاسى" (٢٠٠٢)، فإنها تفشل فى أن تخلق شخصيات جديرة بالتصديق[١١].

وبينما يركز فيلم السفاح فى صورته "النقية" على شخصية واحدة. فإن هناك نمطاً هجيناً شائعاً يزرع السفاح فى فيلم رجل الشرطة. والحبكة التى تحتوى على مفتش شرطة يتعقب سفاحًا لها تاريخ سينمائى طويل، وهى تنبع أساسًا من النموذج الأولى لحبكة السيدة فى خطر. والتى يقوم بإنقاذها بطل من براثن الوحش. يظهر هذا الخيط السردى فى أحد أفلام ألفريد هيتشكوك الأولى. وهو الفيلم الصامت "الساكن المقيم" (١٩٢٧) حيث يتجول مفتش شرطة وسط ضباب لندن بحثًا عن سفاح يدعى "المنتقم" والذى يمارس جرائمه على الشقراوات. ومن بين الأمثلة الأخرى "هارى القذر"، و"جينيفر إيت" (١٩٩٢)، و"المقلد" (١٩٩٥)، و"قبِّل الفتيات" (١٩٩٧)، و"البعث" (١٩٩٩)، و"جامع العظام" (١٩٩٩)، و"فى مكان منعزل" (٢٠٠٣). وقد نذهب بعيداً فنضع فى هذه القائمة فيلم "ضحايا بالمصادفة" (٢٠٠٤) حيث يصادف سائق التاكسى خلال نوبة عمله سفاحًا، لكن السائق يهزم السفاح فى النهاية وينتقد المرأة.

وفى بعض الحالات يكتشف الشرطى صلة القرابة مع المجرم القاتل، تمامًا كما اكتشف هنرى جيكل منذ زمن مضى صلة القرابة مع مستر هايد المتمرد. إن هذا الانقلاب الدرامى يظهر فى فيلم "الاعتداء" (١٩٧٣) الذى صنعه فى إنجلترا المخرج الأمريكى سيدنى لوميت، ومن بطولة شون كونرى، المخبر الذى أصبح متوحشًا لعمله طوال عقود مع جرائم العنف، وخلال استجوابه لرجل فى جرائم جنسية لقتل فتيات صغيرات، يقوم المخبر بضرب المشتبه به حتى الموت، وعندما يُقبض عليه ويستجوب. يكتشف أنه أصبح معرضًا لأن يمارس العنف. بما فى ذلك اغتصاب الفتيات الصغيرات وقتلهنّ. إنه فيلم قاتم. بالمعنى الحرفى والمجازى معًا، وهو يستخدم المكان (معمار الأسمنت المسلح الإنجليزى الوحشى فى إنجلترا فترة الستينيات، والأراضى البور التى تآكلت بسبب الطرق السريعة والمطارات) بقدر هائل من التأثير بما جعله أكثر أفلام كونرى إثارة للاهتمام. ولأن الفيلم لا يوضح أبدًا وضع المشتبه به. فإنه يتركنا حائرين حول إذا ما كان

المخبر هو نفسه القاتل الشرير. ومن الأفلام الأخرى حيث يكتشف الشرطى السفاح بداخله فيلم "حبل مشدود" (١٩٨٤) الذى يتعقب مخبرًا (كلينت إيستوود) يطارد سفاحاً فى جرائم قتل جنسية كانت له به صلات وثيقة. وفيلم "صائد البشر" (١٩٨٦) من إخراج مايكل مان، وفيه مخبر يحاول أن يمسك سفاحاً بأن يتبنى تفكيره.

وأيًا كان بناء فيلم السفاحين، فإنه فى شكله النمطى يقدم شخصيات نمطية: متوحش فائق الضراوة يقتل المرة بعض الأخرى، وتتناثر العظام فى طريقه (أو أجزاء من الجثث فى ثلاجته). وكل أفلام السفاحين "النقية"، ومعظم تهجيناتها مع أنماط فيلمية أخرى تم صنعها بعد عام ١٩٧٠، تميل إلى ناحية سياسات العدالة الجنائية المحافظة. وبقيامها بتصوير المجرم على أنه "الآخر". وتصوير الجريمة على أنها انحراف شخصى، فإن هذه الأفلام تتلاءم مع سياسات الاعتقال والسجن خلال الثلاثين عامًا الأخيرة. وهى لا تعكس فقط مثل هذه السياسات، بل إنها تقويها بالاستعراض المبالغ للقاتل الذى لا يعرف الندم، وغير القابل للعلاج.

أفلام المرضى النفسيين

كتب الكثير من الكتاب حول أفلام المرضى النفسيين، ولكن لأن أحدًا لم يحدد ما يجب وما لا يجب أن يتضمنه هذا التصنيف، فقد كانت النتيجة تشوشًا فى أفلام المرضى النفسيين مع أفلام تقطيع الأوصال وأفلام السفاحين. وكتاب كريستيان فوش "الدم الفاسد: دليل مصور لسينما المرضى النفسيين" يصور وجهًا واحدًا من وجوه هذه المشكلة: فالكتاب يدور حول "قتلة وسفاحين" سبعة وأربعين من الحياة الحقيقية وظهروا فى الأفلام، ويضع الكتاب هذه القضايا فى مجموعات وتقسيمات غير متماسكة، مثل "القتلة الذين يتسمون بالعنف"، و"غريبى الأطوار"، و"الوحوش الساديين". إن هذه التصنيفات المثيرة المتداخلة لا تدلنا على شىء مهم سواء بالنسبة للمرضى النفسيين أو الأفلام. أما كتاب جون ماكارتى "المرضى النفسيون والمجانين فى الأفلام"، فيركز بوضوح أكثر على الأفلام، لكن تناوله شديد الاتساع، الذى يضم أفلامًا تبدأ من "علاقة قاتمة" (١٩٨٧)، حتى "يوم الجمعة، فى الثالث عشر من الشهر"، يجعل كون الكتاب عن

أفلام المرضى النفسيين أمرًا مبهمًا ومشوشًا. أما فيليب إل سيمسون. فكتابه "مسارات المرضى النفسيين: تعقب السفاح فى السينما والرواية الأمريكيتين المعاصرتين" يحدد بصرامة أفلام السفاحين فى التقاليد القوطية (المرعبة)، ويحدد علاقتها برواية المخبر السرى. لكن يركز فى معظم الكتاب على ثلاثة أفلام فقط. "قتلة بالفطرة" (١٩٩٤). و"كاليفورنيا" (١٩٩٣). و"سبعة" (١٩٩٥). وهو ليس أكثر وضوحًا من الكتب الأخرى حول ما يمكن تضمينه داخل تصنيف أفلام المرضى النفسيين[١٢].

والكتابات الطبية المنشورة حول حالة المرض النفسى تتيح مخرجًا من متاهة التعريفات تلك. إن الباحث الأهم فى هذا المجال، عالم النفس روبرت هير، والمؤسسة الاحترافية الأهم، "رابطة علماء النفس الأمريكيين" (APA). يحددان المرض النفسى بأنه حالة تتصف أساسًا بفقدان الضمير: فالمريض النفسى عاجز عن الندم، وهو عجز يعطيه حرية الاعتداء مرة بعد أخرى، ليس بالضرورة لكى يقتل، ولكن لكى يؤذى الآخرين دون أن يشعر بالذنب[١٣]. وهما يتحدثان عن المرض النفسى على أنه مجموعة من الأعراض، تشمل الخداع والتلاعب، والتمركز حول الذات، والإحساس بالعظمة، والضحالة الوجدانية، والدافع القهرى، وتقلب المزاج، وحب الإثارة، وعدم الإحساس بالمسئولية. ولا يجب أن تتوقع أية سلطة أن كل مريض نفسى سوف يُظهر كل هذه الأعراض. لكنها تطبق صفة "المريض النفسى" على هؤلاء الذين يحرزون درجات أعلى فى المدى التشخيصى، عندما يُظهرون عددًا محددًا من السمات النفسية المرضية.

وبالاعتماد على هذه المنشورات الطبية، وباستخدام مصطلحاتها كأدوات تساعد على الاستكشاف، فإننا نستطيع بدقة تعريف أفلام المرضى النفسيين بأنها التى تفتقد فيها الشخصية الرئيسية الضمير، وتظهر الأعراض الأخرى للمرض النفسى. وإذا قصرنا التحليل على أفلام إما تستكشف شخصية المريض النفسى على نحو عميق، أو تقوم بتتبع مريض نفسى عبر فترة من الزمن، فسوف يصبح واضحاً أن لهذه الأفلام مجموعتها الخاصة من الشخصيات النمطية، ورسالتها المميزة الخاصة حول طبيعة القانون وضرورته[١٤].

الشخصيات الرئيسية النمطية فى أفلام المرضى النفسيين

على عكس أفلام القتلة بالسكاكين، أو أفلام السفاحين، فإن أفلام المرضى النفسيين ليست تطورًا حديثًا، بل ظهرت منذ الأفلام الناطقة الأولى. لذلك فإنها موجودة الآن بأعداد كبيرة، وتعطينا مجموعة واسعة من الأفلام لنقوم بتحليلها. وأفضل طريقة لتصنيف هذه الأفلام هى من خلال أنماط الشخصيات الرئيسية، والدوافع التى تكمن وراء أفعالها الشريرة.

أكثر المرضى النفسيين منطقية وعقلانية هو المفترس الضارى الذى يكون المال أو الانتقام هو عذره لسلوكه المريض نفسيًا، حتى لو كان هذا السلوك مبالغاً فيه. وعلى سبيل المثال، فالبطل رجل العصابات فى النسخة الأولى من "الوجه ذو الندبة" (١٩٣٢)، بوجهه الشبيه بالغوريلا، حيوانى فى قسوته، شخص يعيش بلا رحمة باستخدام قانون الناب والمخلب. (تبع آل باتشينو هذا النموذج عام ١٩٨٣ فى إعادة الفيلم، للتعبير عن الضراوة). وبالمثل، فإن توم أودو، رجل العصابات المريض نفسياً فى النسخة الأولى من "قبلة الموت" (١٩٤٧)، يبحث عن المال، والنساء، والسيطرة على عالم العصابات، وكما لعبه ريتشارد ويدمارك فى الدور الذى جعله مشهورًا فإن توم أودو يمزج الغباء والتهديد معًا. إنه يسأل: هل تعلم ماذا أفعل لكى أصرخ؟ إننى أحبس الصرخة فى أحشائى حيث تدور لفترة طويلة، وأفكر فيها". وفى إعادة الفيلم عام ١٩٩٥، كان نيكولاس كيدج مثيرًا للرعب مثله فى ذلك مثل الرجل الوحشى بشكل مريض نفسيًا ليتل جونيور براون.

وهؤلاء المفترسون ليسوا بالضرورة رجال عصابات، ففى فيلم "اليد التى تهز المهد" (١٩٩٢) يكون المريض النفسى هو مربية الأطفال (الدادة) التى تسعى للانتقام. أما جون كريستى، المريض النفسى بالجنس مع جثث الموتى فى فيلم "رقم ١٠ ميدان رولينجتون" (١٩٧١) فهو يبدو من الظاهر صاحب منزل عاديًا، يقدم أحيانًا خدماته بوصفه طبيبًا، فى حين أن الشخصية الرئيسية فى فيلم "السيد ريبلى الموهوب" (١٩٩٩) عازف موسيقى هاو، وبطل "ليلة الصياد" (١٩٩٥)، والذى لعبه روبرت ميتشوم، ينتحل شخصية الواعظ، ويكون قد قتل اثنتى عشرة أرملة، وهو يصارح الله فى المشهد الافتتاحى بأنه يسعى الآن وراء "أرملة تخفى بعض الأوراق المالية فى علبة السكر". ولأنه أيضًا منحرف جنسيًا

فإنه يكره "الأشياء المضخمة بالعطر ذات الشعر المتموج"، واللاتى يجعلنه يشعر بضعف السيطرة على نفسه وبأنه قذر. وهناك فى هذا المجال دور آخر لا ينسى لعبة ميتشوم، فى شخصية الخارج من السجن كادى فى فيلم "خليج الخوف" (١٩٦٢)، والذى يقوم بتعذيب سام بودين، الذى لعبه جريجورى بيك، كمحامٍ ساهم فى إرساله إلى السجن قبل ثمانية أعوام. وبرغم أن سام لم يفعل سوى أن يؤدى دوره شاهداً على حادثة اغتصاب، فإن تعطش كادى للانتقام، الطاغى والذى لا يمكن إيقافه، لن يرويه إلا أن يغتصب ابنة سام المراهقة.

ويضيف فيلم "مرتفعات باسيفيك" (١٩٩٠) معنى جديداً لمفهوم الضراوة والافتراس، من خلال قصته التى تدور حول شاب وفتاة يؤجران الطابق العلوى من منزلهما ذى الطراز الفيكتورى إلى نزيل (مايكل كيتون) والذى يخطط بدوره لتحويلهما إلى الغضب المجنون ويدعى ملكية المنزل لنفسه. ولكى يحقق ذلك فإنه يحطم أجزاء من المنزل. ويخيفهما ويخرجهما عن شعورهما، حتى إنه يدفع صاحب الأرض للاعتداء عليه حتى يلعب دور الضحية عندما تصل الشرطة ويتم طرد صاحب الأرض. كما جلب فيلم "حرارة الجسد" (١٩٨١) تغيرات على تيمة الضراوة، بأن يدفع المشاهد لمشاركة وجهة نظر نيدراسين (ويليام هيرت)، الأحمق الفقير الذى تقنعه الجميلة ماتى (كاثلين تيرنر) بأن يقتل زوجها الثرى، وفى النهاية نكتشف أن ماتى قد دبرت كل شىء، بما فى ذلك لقاؤها الأول مع نيد، وحتى عندما يكون نيد يضرب زوجها بالهراوة، فإنها تكون مشغولة بتدمير عدم وجوده فى مكان الجريمة حتى تتأكد من أنه سوف يساق إلى السجن.

إن المرضى النفسيين من النوع الضارى ماكيا فيليون - باردون، أذكياء، يحسبون حساب كل شىء. ولكونهم يركزون بشكل مرضى على تحقيق أهدافهم تدفعهم قوة غير عادية، فإنهم يكونون كارهين للمجتمع. ويضعون الخطط لتحقيق رغباتهم. وفى تلك الأنانية ضيقة الأفق فإنهم يشبهون الشخصيات الرئيسية فى أفلام السفاحين، لكن نفوسهم المريضة الضارية أكثر تطوراً باعتبارهم شخصيات، ولديهم مبرراتهم وأعذارهم لما يفعلون. وبالإضافة إلى ذلك، وكما يشير كل من "مرتفعات باسيفيك" و"حرارة الجسد"، فإن القتل ليس بالضرورة هو هدفهم الرئيسى فى الحياة.

وهناك نوع آخر من المرضى النفسيين، تسيطر عليهم الرغبات غير العاقلة، وعاجزون عن السيطرة على أنفسهم، وهم أقل عقلانية ومنطقية. وبينما تكون هذه الشخصيات بدورها ضارية فى الأغلب، فإن الأفلام عنهم تؤكد على الانحراف النفسى، وفقدانهم السيطرة على أنفسهم، وتصرفاتهم التى لا يمكن التنبؤ بها. ويمكن أن نجد مثالاً فى فيلم "البذرة الفاسدة" (١٩٥٦) الذى يحكى عن رودا الصغيرة، شديدة التهذيب، شقراء الشعر، التى ورثت فى جيناتها من جدتها لأمها الدافع للقتل، إنها تقتل المرة بعد الأخرى، حتى تلقى مصرعها فى النهاية عندما تقتلها صاعقة. كما أن بوريس كارلوف نموذج كلاسيكى آخر فى دور الوحش الذى صنعه فرانكينشتاين، وبرغم أن فيلم "فرانكينشتاين" (١٩٣١) يصنف فى العادة على أنه فيلم رعب، فإنه فيلم مهم أيضًا عن المريض النفسى؛ لأن الوحش فيه أصبح نموذجًا للمرضى النفسيين غير العقلانيين فى الأفلام التالية. إنه طفولى، نصف إنسان، مصاب بلعنة المخ الميال للاضطراب، وهو يشتاق إلى أن يكون طيباً لكنه يدمر فى تصرفاته الخرقاء الأشياء التى يحبها. ومثل نورمان بيتس فى "سايكو" (وهو أكثر أحفاد هذا الوحش شهرة)، فإن الوحش منجذب إلى الشقراوات لكنه بدافع قهرى يقتلهن، ومثل نورمان بيتس أيضًا لا يعتبر مسئولاً مسئولية كاملة عن تصرفاته الإجرامية. وبما يتلاءم مع الطب النفسى فى أوائل ثلاثينيات القرن العشرين، كانت اللاعقلانية يتم تفسيرها من خلال مصطلحات التخلف العقلى، لكن نورمان كان أقرب إلى المريض النفسى الجنسى للخمسينيات، لكن كلا الفيلمين تم بناؤهما بصريًا حول مشاهد متبادلة بين النور والظلام، بما يرمز إلى فقدان الشخصية الرئيسية الصراع بين العقلانية والجنون.

وهذا النوع من المريض النفسى، الذى تدفعه دوافع قهرية ولا يمكن التنبؤ بتصرفاته، خلق حشداً هائلاً من الشخصيات السينمائية المهمة، كان إحداها هو مارك لويس، مريض التلصص القهرى المهووس فى فيلم "توم المتلصص" (١٩٦٠)، الذى يصور النساء وهو يقتلهن. وهناك شخصية لأخرى هى الروائى الفاشل جاك دانييل تورانس فى فيلم "التماع" (١٩٨٠) والذى أداه جاك نيكولسون، وكان مثل رودا، ووحش فرانكينشتاين، تسيطر عليه نوازع القتل التى لم يكن

باستطاعته السيطرة عليها. وشخصية بافالوبيل فى "صمت الحملان"، هو بدوره عاجز أمام وساوسه. (وعلى النقيض فإن هانيبال ليكتر. المريض النفسى الضارى، كان قادراً على التحكم فى جنونه). كما أن آليكس (مالكولم ماكدويل) البطل الجانح الجامح فى "برتقالة آلية" (١٩٧١) يشترك فى الجرائم، لأن إلحاق الأذى بالناس من أكثر النشاطات التى يمكنه التفكير فيها إمتاعًا.

والفرق بين المفترس الضارى والمريض النفسى غير العقلانى يصبح هو مركز المقارنة فى فيلم "الأرملة السوداء" (١٩٨٧) وفيلم "فتاة بيضاء غير متزوجة" (١٩٩٢). إن تيريزا راسيل. الأرملة الضارية يحركها فقط دافع الجشع، لذلك فإن الفيلم يدور حول بحثها عن أزواج أثرياء، وملاحقة العميلة الفيدرالية (ديبرا وينجر) لها. من ناحية أخرى، فإن هيدى كارلتون (جينيفر جيسون لى) المريضة النفسية فى "فتاة بيضاء غير متزوجة" شخصية منحرفة نفسياً، لأنها تبحث عن الصداقة بجنون. وتحاول أن تجعل رفيقتها فى المسكن. آلى، أكثر اعتماداً عليها بأن تقذف كلب آلى من النافذة، وتحطم رأس حبيب آلى بضربه بكعب حذائها. وبينما كانت الأرملة السوداء هادئة ولا تتغير، فإن هيدى تتراوح بين الشخصيات المتعددة لها. وتعيش على الكذب الذى تنسجه حول نفسها. إن فيلم "الأرملة السوداء" يؤكد العقلانية الباردة، والصبر غير العادى للمفترس الضارى، فى حين يركز "فتاة بيضاء غير متزوجة" على جنون هيدى المسعور.

وهناك نسخة ثالثة من البطل المريض النفسى وهو الذى يسمح لنفسه بأن يتلاعب بالآخرين ويؤلمهم. والشخصيات من هذا النوع تتوق إلى أن تكون من نوعية السوبرمان، أو الآلهة التى تقرر مصير الآخرين. إنهم أيضًا ضوارٍ مفترسون، وغير متوازنين عقليًا. لكن أفلامهم تؤكد طموحهم النيتشوى (نسبة إلى الفيلسوف نيتشه) ليرتفعوا فوق الحالة الإنسانية. فى فيلم "الحرارة البيضاء" يزعم كودى جاريت (جيمس كاجنى) أنه يمتلك قوة التحكم فى حياة الآخرين وموتهم بفضل زعامته للعصابة الإجرامية. ولكن طموحه يزداد، وبسبب أمه الخَرِفة (وهى بدورها مريضة نفسية مفترسة). فإنه يطمح لما هو أعلى، إلى "قمة العالم"، وهو يأخذ هذا الهدف أحياناً بمعناه الحرفى. وهو ما يفعله فى المشهد المسرحى الأخير حيث يحاصره رجال الشرطة، فيصعد فوق خزان من البترول

ويفجره وهو يصرخ: "لقد فعلتها يا ماما! قمة العالم!". ويموت فى انتصار تحقيق ضلالاته المتمركزة حول ذاته.

وبرونو، المريض النفسى فى فيلم هيتشكوك "غريبان فى قطار" (١٩٥١)، يعلن بوضوح عن أنه مؤهل لتقرير حياة الآخرين وموتهم. وهو مثل كودى، فإن برونو (روبرت ووكر) ابن أمه، ومثل كودى أيضًا يعانى من نوبات صرع غريبة. لكن برونو أكثر غطرسة، شاب ثرى ومدلل، ومختال بنفسه، وبارد الأحاسيس، ووقح، وجشع. وخلال المشهد الأول، وفى عربة الاستراحة بالقطار، يضغط برونو على الرجل الذى تعرف عليه توًا، جاى هاينز (فارلى جرينجر) ويقول له: "اطلب منى شيئًا، اسألنى شيئًا، أنا أعرف الإجابة"، وفى مشهد لاحق، يستجيب برونو لملاحظة يسوقها جاى قائلاً: "لدى نظرية مدهشة حول ذلك"، ويشرح ذلك بأن أباه العبثى أراد منه أن يحصل على وظيفة: "أردت أن أقتله... أريد أن أصنع شيئًا، كل شىء، إن عندى نظرية الآن أنه يجب عليك أن تفعل كل شىء قبل أن تموت. هل قدت سيارة من قبل وأنت معصوب العينين بسرعة ١٥٠ ميلاً فى الساعة؟... لقد فعلتها... وسوف أحجز على أول صاروخ صاعد إلى القمر".

سوف يتضح أن برونو جاد بشأن اقتراحه أنه وجاى يتبادلان الضحايا، بأن يقتل جاى والد برونو، ويتخلص برونو من زوجة جاى الخائنة: "ماذا تعنى الحياة بالنسبة لاثنين من البشر يا جاى؟ هناك أشخاص من الأفضل أن يموتوا".

والمريض النفسى فى فيلم "سبعة"، ويدعى جون دو (كيفن سبيسى) يلعب دور الله، ويحول مدينة نيويورك إلى مسرح لإنتاج مسرحية أخلاقية من العصور الوسطى. إنه مستثار بسبب لامبالاة المدينة بالخطايا السبع القاتلة، لذلك فإنه يخلق جحيمًا يشبه جحيم دانتى على الأرض عندما يعاقب الخطايا واحدة بعد الأخرى، ويمضى من خطيئة الجشع، والشره، والكسل، والشهوة، والغرور. وهو يلعب أيضًا دور الإله على نفسه، فهو يرتب إلى أن ينهزم لأنه شعر بالحسد تجاه الحالة السوية للمخبر الشاب. وعلى مستوى آخر، فإن جون دو يتحكم فى حبكة الفيلم أيضاً، وهو يخلق المسرحية الأخلاقية من أجل تعليم المفتش ويليام سومرسيت (مورجان فريمان) وتعليم مشاهدى الفيلم، مثلما خلق الله العالم لتعليم كل البشر.

وأكثر الشخصيات الرئيسية المريضة نفسيًا فى نزعتها النيتشوية هو ريموند ليمورن (بيرنار بيير دوناديو)، الشخصية المحورية فى النسخة الهولندية الفرنسية من فيلم "الاختفاء" (١٩٨٨). إن هذا الفيلم وحده، والمكتوب جيدًا، يستكشف دوافع ليمورن. الذى يبدو شخصًا وديعًا. إنه معلم كيمياء وله زوجة وطفلتان، وبرغم مظهره الخارجى الهادئ، فهو مهووس بالسيطرة، كما نكتشف من خلال العمليات التى يقوم بها. إنه يحسب الأشياء، ويقيسها، ويقدر توقيتها. وهو يشرح لضحيته الثانية ريكس هوفمان أنه عندما كان فى السادسة عشر من عمره اكتشف أنه قادر على أن يذهب أبعد مما هو "مقدور مسبقًا" بأن يجبر نفسه على القفز من الشرفة العالية. وبرغم أنه كسر ذراعه وفقد إصبعين، فقد كان سعيدًا دائمًا بأنه قفز. لأنه برهن على أنه يستطيع أن يتحدى القدر. ثم يقوم ليمورن بإخبار ريكس عن إجازة عائلية أنقذ فيها طفلاً من الغرق، وعندما هنأته إحدى ابنتيه أجابها: "انتبهى للأبطال، البطل شخص قادر على أن يفعل الكثير". ويستمر ليمورن فى أن يشرح كيف أن إعجاب ابنته شجعه على أن يفكر فى أسوأ الأشياء التى قد يتخيل أنه يفعلها "حيث إنه لا يوجد أبيض بدون أسود". ويلاحظ أن القتل ليس أسوأ شىء يمكن أن يتخيله.

إن ما يجعل فيلم "الاختفاء" على هذا القدر من التدمير لا يكمن فقط فى طبيعة "أسوأ شىء" بالنسبة لشخصية ليمورن، وإنما لأن ريكس يصبح مثل قاتله فى تحديه النيتشوى للقدر، فبعد اختفاء صديقته خلال إجازة فى جنوب فرنسا، يقضى ريكس ثلاث سنوات فى محاولة معرفة ما حدث، وخلال ذلك يصبح مهووسًا ومشوشًا. وأخيرًا يأتى ليمورن إليه ويأخذه خلال الليل إلى البقعة التى اختفت فيها ساسكيا، إن ريكس يستطيع عند أية نقطة من الرحلة أن يقتل ليمورن، أو على الأقل كان فى استطاعته الهرب. لكنه يبقى بإرادته الحرة. إنه يريد بدوره أن "يذهب إلى ما وراء المقدور سلفًا". ويوافق على أن يشرب القهوة وبها المخدر التى قدمها له ليمورن، الذى يعلم طوال الوقت أن ريكس سوف يحاول تحدى القدر. إنه مثل الحشرات التى تلتصق بالضحية فى المشهدين الافتتاحى والختامى. وقد تعلم كيف يمسك ضحيته بأن يظل ساكناً راقداً فى الأرض الخلاء[١٥].

الشخصيات الثانوية فى أفلام المرضى النفسيين

الكثير من أفلام المرضى النفسيين يتضمن شخصيات ثانوية متوقعة، أو مجموعة من الشخصيات. إنهم من نطلق عليهم غالباً الشخصيات الطيبة والشخصيات الشريرة. وهى شخصيات لها نقائص أخلاقية أقل من وحشية المريض النفسى. ففى فيلم "إم" (١٩٣١) نجد عالمًا سفليًا كاملاً من المجرمين العاديين، كلهم قد صدمتهم جرائم القتل الجنسية التى ارتكبها هانز بيكرت. وهم يتوقون إلى مساعدة السلطات فى القبض عليه. وبالمثل فإن النسختين لفيلم "قبلة الموت"، تضعان المريض النفسى فى تناقض مع المجرم الذى يحاول أن يتوب من أجل مصلحة عائلته، وفى النسختين نرى "الشرير الطيب" يقاوم "الشرير الشرير" فى معركة تشير إلى الصراع النفسى بداخل المجرم التائب، كما تشير إلى الصراع الكونى بين الخير والشر. ويقارن فيلم "ليلة الصياد" بين الواعظ الشرير، وزوج ويلا الأول، بين هاربر، الذى كان رجلاً مهذباً دفعت به محنه المالية إلى اليأس، وبدأ فى السرقة ليطعم عائلته. إن المجرمين يتشاركان فى زنزانة سجن معاً، حيث يعلم الواعظ أن ويلا وأطفالها يجلسون على كومة من الأموال المسروقة. ولكن بينما قام بين، المجرم الطيب، بإعطاء المال للعائلة، فإن الآخر ينوى أن يأخذها لنفسه. وفى فيلم "حرارة الجسد"، نرى الشرير الطيب نيد راسين شريكًا غير واعٍ للمرأة المفترسة المريضة نفسيًا ماتى، وهو على النقيض منها. محبوب ومستقيم، إنه ليس بالغ الذكاء، كما تلاحظ ماتى على الفور، وهو غير مثقف، شخص عادى ذو شهوات بسيطة، وتختاره ماتى لهذه الصفات، والتى تختلف تمامًا عن صفاتها.

ومن الشخصيات الثانوية الشائعة الأخرى فى أفلام المرضى النفسيين الشخصية النقية البريئة، وهى شخصية تصور ضعف الفضيلة عندما يواجهها الخطر، ومن ثم فهى تحتاج إلى القانون. يبدأ فيلم "إم" بأم تعد طعام الغداء لطفلتها، التى سوف نعرف أنها لن تعود من المدرسة أبدًا. فهذه الأم - مع كل الأطفال الضحايا - تؤكد نزعة التدمير التى يتسم بها هانز بيكرت. وفى فيلم "قبلة الموت" يكون الأطفال مرة أخرى تجسيداً للحَمَل الذى يهدده الذئب، وفى نسختى الفيلم يحاول المريض النفسى أن يمنع المجرم الأقل خطرًا من أن ينصلح

سلوكه بتهديده أطفاله. أما فيلم "ليلة الصياد" فيجعل من الواعظ المريض نفسيًا زوجاً للأم. ومن الأطفال الأبرياء فريسة له، والفيلم يتخذ بُعداً أسطوريًا يصمم فيه الأب الشرير على تدمير الطفولة ذاتها.

وينضج نموذج الطفل البرىء قليلاً فى فيلم "خليج الخوف"، وهو هنا يتجسد فى نانسى ذات الستة عشر ربيعًا. الضحية التى ينوى ماكس كادى اغتصابها. إن الشخصية البريئة تصبح مرة أخرى امرأة شابة عاجزة عن المقاومة فى فيلم "سبعة"، حيث براءة جوينيث بالترو وسذاجتها تضيعان فى زحام ضجة نيويورك وفوضاها والجرائم فيها، ويهددها فى النهاية المريض النفسى الذى يمثل كل هذه الأشياء. وزوجها فى الفيلم، المفتش ديفيد ميلز (براد بيت) أقل براءة منها، لكنه بدوره شاب وكثير السذاجة، وهى السمات التى توحى للمريض النفسى جون دو أن يعلمه درسًا. ويحتوى "فرانكينشتاين" على شخصيتين بريئتين، الأولى هى ماريا الصغيرة، رفيقة اللعب التى يغرقها الوحش عن طريق الخطأ. ثم العروس فى رداء الزفاف الأبيض بذيله الطويل الذى يتناقض بوضوح مع الحُلَّة السوداء الرديئة التى ترتديها الشخصية التى تتسلق نافذتها.

وبسبب الحركة النسائية، تزايد تعقيد "الشخصية النقية البريئة" خلال التسعينيات. فقد أتى أولاً "صمت الحملان" بشخصية كلاريس ستارلينج، الساذجة الطاهرة التى تشبه العصفور لكنها متعطشة للتعلم مما ينتهى بها للتعامل ببطولة مع المريضين النفسيين معًا. وفى أعقابه يأتى فيلم "مرتفعات باسيفيك" الذى يصور باتى (ميلانى جريفيث)، النصف الأنثوى من الاثنين الضحايا، وهى أكثر ذكاء وقوة بكثير من شريكها دريك، ففى الوقت الذى يقاوم فيه دريك جسمانيًا، بما ينتهى به إلى إصدار أمر من السلطات بمنعه من الاقتراب من منزله لأكثر من ٥٠٠ قدم، فإن باتى تقاوم المريض النفسى بالمكر والحيلة. إنها تكتشف أنها لكى تنقذ منزلها وحياتها فإنه يجب عليها أن تتولى أمر تنفيذ القانون بيديها. كما أن تطور "النقية البريئة" يمضى فى تحولات مدهشة فى فيلم "امرأة بيضاء غير متزوجة"، إنها هنا آلى جونز (بريدجيت فوندا) مالكة الشقة التى تعلن عن طلب رفيقة للسكن تكون "امرأة بيضاء غير متزوجة"، وهى أقرب للعروس دمية الأطفال لكنها ليست الفتاة الأثيرية الملائكية،

فكفاءتها واستقلاليتها وكرمها تتناقض مع اعتماد هيدى عليها بشكل وضيع وشرير. وفى الوقت الذى تبدو فيه آلى متزنة وواثقة من نفسها، فإن هيدى تكون جبانة، وكئيبة، ومليئة بكراهية الذات (ومن الذى يلومها على ذلك؟). إن هيدى غارقة فى الذنب بسبب قتلها شقيقتها التوأم فى طفولتها، لكن لدى آلى الثبات فى أن تقتل عند الضرورة وتستمر فى الحياة. إن النقية البريئة قد أصبحت - ربما وهى تضع "الفتاة الأخيرة" لسينما تقطيع الأوصال فى ذهنها - أصبحت هى ذاتها قاتلة مريضة نفسيًا"(١٦).

التيمات القانونية فى أفلام المريض النفسى

تنبض أفلام المرضى النفسيين بالحياة من خلال العلاقة الجدلية الأساسية بين المرض والسيطرة عليه(*). ويتجسد هذا الصراع جزئياً من خلال استخدام الشخصيات النمطية، ومن الجانب الآخر من خلال معالجات هذه الأفلام حول القانون: الحاجة للقانون، وعدم كفاية القانون فى الظروف المتطرفة كما فى حالات المرضى النفسيين. والوسائل التى يمكن بها استعادة النظام الموافق للقانون. وتدور هذه المعالجات القانونية فى الأغلب حول تيمة التدخل والاقتحام، إن المريض النفسى يخترق مساحة كان القانون يسيطر عليها، ويخلق الفوضى، ويوقف عمل القانون. فى حين أن الشخصيات الأخرى عاجزة عن الفعل. وليست لديها أية فكرة عن كيفية التصرف. وهم يتحولون إلى الوسائل القانونية التقليدية ليجدوها غير مجدية، وشيئًا فشيئًا يدركون أن عليهم تطبيق القانون بأنفسهم.

فى فيلم "إم" يقتحم المريض النفسى عالم تنشئة الأطفال حيث تقوم الأمهات بإعداد طعام الغداء لأطفالهم حين عودتهم من المدرسة. إن هانز بيكيت يحطم هذا العالم بجرائم القتل الجنسية التى يرتكبها. ويبدأ فيلم "الوجه ذو الندبة" فى نسخه الأولى بطل رجل مسلح ينزلق على جدار. إن تونى كامونتى على وشك الاقتحام العنيف لحفلة تقام فى آخر الليل. وفى فيلم "مرتفعات باسيفيك" لا يقوم الساكن كارتر هايز فقط باقتحام العالم المادى للشاب والشابة مالكى المنزل، لكنه يجذب قطتهما البيضاء ذات الفراء إلى شقته. والقطة ترمز إلى الحياة العائلية البريئة لكل من باتى ودريك، إن ذلك يحدث بشكل غير ضار. لكننا نعرف

(*) تعنى هذه الجملة أيضًا: بين الفوضى والنظام - المترجم.

أنه مقدمة للدمار. وبالمثل، فى فيلم "امرأة بيضاء غير متزوجة" تقوم هيدى بدخولها الأول إلى شقة آلى دون أن تعلن عن نفسها ودون أن يلحظها أحد. وهنا، كما فى معظم أفلام المرضى النفسيين، تكون للضحية طموحات بسيطة، مثل محاولة إصلاح منزل قديم، أو إعداد طعام الغداء، أو النقاش مع الحبيب، أو الاستيقاظ بعد نوبة سكر، فما يقتحمه المريض النفسى إذن - فى نهاية الأمر - هو عادية الحياة اليومية التى نعيشها. وفى الأغلب يتم اكتشاف وجود المريض النفسى وسط عائلة هادئة أو مجتمع هادئ، مختبئًا بعد دخوله للمرة الأولى، لينشر شروره من الداخل (مثلما فعلت مربية الأطفال فى فيلم "اليد التى هزت المهد").

وفى "فرانكينشتاين" يأتى المشهد المحورى فى الاقتحام متأخرًا نسبيًا، عندما يخترق الوحش غرفة نوم العروس. ومع ذلك فإن من المعتاد أن أكثر صور الاقتحام قوة تحدث بالقرب من نهاية الفيلم، عندما تبدأ حبكته فى التكشف. إن الواعظ فى فيلم "ليلة الصياد" يدخل إلى الفيلم فى سيارة مفتوحة السقف، وقد أمال قبعته ذات الحواف العريضة إلى الخلف، فى طريقه إلى منزل ويلا هاربر، حيث يكون الطوفان على وشك أن يبدأ. ويبدأ فيلم "خليج الخوف" بلقطة كاميرا تتعقب فيها ميتشوم(*) وهو يرتدى قبعته مرة أخرى، ويسير متمهلاً فى ميدان المدينة فى طريقه إلى المحكمة. إن الأمر هنا يمثل ما هو أكثر من اقتحام الخروج على القانون لأرض القانون، إنه غزو جنسى أيضًا، كما يشير إليه السيجار الضخم الذى يبرز من فم ماكس كادى، إنه يخرج السيجار من فمه لينفث الدخان، ويتفحص بهدوء امرأة عابرة، ثم يأخذ خطوته الأولى إلى مبنى المحكمة. إنه يصعد السلالم (ويتجاهل بوقاحة موظف المكتبة الذى يجاهد لحمل كتب متراصة للقانون)، ليسير متمهلاً إلى غرفة سام بودين. إن هذا التجسيد القوى ومتعدد المستويات لتيمة الاقتحام تجعل هذا المشهد واحداً من أقوى المشاهد الافتتاحية فى تاريخ السينما.

إن الهدف من هذه الاقتحامات ليس مجرد أن يقوم المريض النفسى بقتل الناس، ويبذر بذور الفوضى. إن المريض(**) النفسى هو الفوضى، إنه يدمر

(*) لقد كان الشرير أيضًا فى "ليلة الصياد" - المترجم.

(**) الكلمة تعنى أيضًا "المرض" - المترجم.

قدرتنا على توقع ما سوف يحدث فى حياتنا اليومية. إننا فى حاجة إلى القانون لأن الرجال الذين يوحون بنذير السوء تحت ضوء الشارع قد يكونون أليكس ورفاقه المدمنين على المخدرات من فيلم "برتقالة آلية". وهم يستعدون لضربنا وتدمير توقعاتنا فى حياتنا المعتادة. (يؤكد فيلم "سبعة" على الطبيعة التى بلا اسم، والموجودة فى كل مكان، لشخصية المريض النفسى، فيطلق عليه "جون دو"(*). ولا يجعل له بصمات أصابع). إن المريض النفسى موجود دائمًا فى كل مكان، منتظرًا أن يقتحم، ويوقع بالناس الأبرياء ويسيطر على كل شىء. ما الذى يمكن أن يحمينا، إن لم يكن القانون؟

لكننا نكتشف أنه حتى القانون عاجز عن احتواء المريض النفسى، والحقيقة أنه ـ القانون ـ يمكن أن يزيد الأمور سوءًا. وهناك فيلمان يشيران إلى ذلك بفظاظة من نوع خاص، من خلال تصوير المحامى باعتباره الضحية الرئيسية للمريض النفسى، وإظهاره عاجزًا عن التصرف.

إن نيد راسين فى "حرارة الجسد" محامٍ ذو طموحات محدودة، ومهارات قليلة، ويكاد أن يكون بلا كرامة أو نزاهة. وقبل أن يلتقى هو والمرأة ماتى كان قد أفسد قضية وصية على نحو أخرق. وهو يفشل فى أن يخمن أن ماتى سوف تستخدم الثغرة فى قانون الوراثة فى ولاية فلوريدا لكى تهرب بالثروة الكاملة لزوجها القتيل(١٧).

وينتهى "حرارة الجسد" بإيماءة واهنة إلى استعادة القانون والنظام عندما ينجح نيد ـ فى السجن ـ فى الحصول على نسخة من كتاب المدرسة السنوى التى كانت فيها ماتى ليتعرف على هويتها الحقيقية، لكن دون أن نتأكد من أنه سوف يتمكن من الإمساك بالمريضة النفسية.

أما فى "خليج الخوف" فإن الضحية ليس محاميًا فقط، بل إنه جريجورى بيك، الممثل الذى يجسد ظهور الاستقامة الأخلاقية والقانونية(١٨) (**). يلجأ سام لطلب المساعدة من صديقه القديم رئيس الشرطة، الذى يستخدم المضايقات

(*) "كأنه فلان الفلانى" ـ المترجم.

(**) لعل الكتاب يشير هنا إلى أنه فى نفس العام ـ ١٩٦٢ ـ ظهر جريجورى بيك أيضًا فى فيلم "مقتل طائر مغرد" فى دور محام بطولى ـ المترجم.

البوليسية للضغط على ماكس كادى ليترك المدينة، لكن كادى كان يدرس القانون خلال فترة سجنه التى امتدت لثمانى سنوات، لذلك فإنه يتفوق عليهما فى الحيلة والذكاء، ويوكل محاميًا رخيصًا لكى يوقف حملة رئيس الشرطة ضده. إن سام - الذى يعرف بالطبع حقوقه - يحذر كادى أن يبقى بعيدًا عن ممتلكاته. وبعد لحظات فى حديقة منزل سام، ينبح كلب الابنة نانسى ويموت مسمومًا، مع صرخات آلات الفيولينة فى الخلفية، فى الموسيقى التى كتبها بيرنارد هيرمان. من الواضح أن كادى لم يتأثر بحقوق الملكية أو بتعليمات القانون، ويبدأ سام ورئيس الشرطة فى التساؤل حول إذا ما كان القانون قادرًا على أن "يمنع" الجريمة من خلال تقييد الحريات المدنية. وكما يقول أحدهما: "إما أن تكون لدينا قوانين أكثر من اللازم، أو أن لدينا قوانين أقل من اللازم". وفى مشهد لاحق يضرب ماكس كادى صديقته ضربًا مبرحًا، وترجوها الشرطة أن توجه الاتهام له. لكنها ترفض، وتلك جولة أخرى يكسبها كادى فى مباراته مع القانون.

لقد عرف كادى كيف يستخدم القانون ضد سام: فإذا اغتصبت ابنته فإنه لن يطلب من نانسى أن تدلى بشهادتها، ويشرح سام لزوجته: "سوف تكون هناك تقارير طبية وأسئلة وإجابات مفصلة عليها أن تقدمها، إن كادى "يعرف" أننا لن نضعها فى مثل هذه المحنة أبدًا". وبعد أن تنفذ من سام الحلول القانونية، يؤجر بلطجية لضرب كادى، لكن عندما يرحلون، يذهب كادى إلى تليفون فى الشارع، ويتصل بمنزل سام، ويعلن: "لقد وضعت الآن القانون فى يدىّ، وسوف أكسر قلبك به. إننى أرتب شيئًا لزوجتك وابنتك لن ينسياه أبدًا، ولن تنساه أنت أيضًا، يا سعادة المستشار". وعند هذه النقطة يدرك سام أنه لكى ينقذ عائلته، فإن عليه أن يقتل كادى بنفسه. إنه عاجز بصفته محاميًا[١٩].

والضحايا من غير المحامين يكتشفون بدورهم أن القانون لا يستطيع مساعدتهم. ففى النسخة الأولى من "قبلة الموت"، يقرر صاحب السوابق نيك بيانكو (فيكتور ماتيور) أن يتوب ويصبح مرشدًا، يشجعه على ذلك المدعى العام طيب القلب، ليدلى بشهادته فى قضية توم أودو، لكن العدالة تجهض، ويتم الإفراج عن أودو. وتصبح حياة نيك فى خطر، هو وحياة زوجته الجديدة وأطفاله. لقد أدرك أن القانون قد وضعه فى موقف حرج، لذلك فإنه يتولى القانون بنفسه.

وينتهى الأمر به بأن يفعل ما لم يستطعه المدعى العام بأن يطبق العدالة على أودو. وتبدو النسخة الثانية من "قبلة الموت" مترددة بشأن تصوير المدعى العام طيب القلب، وهى تقسم هذه الشخصية إلى شخصيتين، الأولى هى المدعى العام البارع. والأخرى شرطى سرى عطوف. هنا نرى جيمى. "الصايع" الذى يريد أن يتوب. يضع جهاز إرسال فى ملابسه ويجمع الأدلة ليس فقط ضد المريض النفسى، وإنما أيضًا ضد المدعى العام الذى يهتم بحياته المهنية ونجاحه أكثر من اهتمامه بالعدالة. إن النظام يستعاد، ولكن ليس من خلال القانون أساسًا. بل إن القانون هنا فى الحقيقة عاجز عن حماية حتى ممثلى القانون من العنف.

وفى فيلم "مرتفعات باسيفيك"، مثل بعض أفلام المرضى النفسيين الأخرى، يحمى القانون الأشرار. وهنا نرى كارتر، الساكن المريض نفسيًا، يهاجم باتى ودريك، اللذين يلجآن إلى محامية طلباً للمساعدة، وتضطر المحامية إلى أن تخبرهما - لسوء الحظ - أن القانون يكبلهما. وعند نقطة أخرى من الفيلم، يتجسد القانون فى أمر احتجاز يمنع دريك من العودة إلى منزله، ليترك باتى وحيدة مع المريض النفسى. إنهما يعلمان أن كارتر كان "خارج السيطرة لفترة طويلة". والقانون لم يستطع احتواءه أو تقييده، برغم أن له تاريخًا طويلاً فى الاحتيال على أصحاب الأراضى وخداع الوريثات. وعند نقطة أخرى، ينجح دريك وباتى فى الحصول على أمر طرد ضد كارتر. لكن عندما يفتح "المُحضر" شقة السكن يكتشفان حالة من الدمار الكامل، حتى المرحاض لم يعد موجودًا. لقد فشل القانون مرة أخرى. وعندما تتيقن باتى تمامًا من عجز القانون تقرر أن عليها التصرف بنفسها. وفى فيلم "الاختفاء" يكتشف ريكس أيضًا أن القانون عاجز. فيقرر أن يطارد بنفسه المريض النفسى. وفى فيلم "سبعة" يرتب محامى المريض النفسى للمشهد الأخير فى المسرحية الأخلاقية، ويسمح المحقق الشاب الطائش لنفسه أن يتم التلاعب به فى الخروج على القانون. بما يسمح للمريض النفسى بالانتصار.

وتتم استعادة النظام القانونى فى نهاية معظم أفلام المرضى النفسيين، وفى بعض الحالات يتم ذلك عن طريق السلطات القانونية، مجسدة فى ممثل تنفيذ القانون. مثل "فرانكينشتاين" الذى يتزعم فيه رئيس البلدة سكانها فى مطاردة الوحش فى "الوحش فى الطاحونة القديمة"، كذلك فى أفلام "الوردة البيضاء"،

و"الأرملة السوداء"، و"صمت الحملان"، و"سبعة"، وفيها يقوم المفتش الأكبر سنًا والمحنك بالتصميم على البقاء فى قوة الشرطة، كما فى فيلم "الأراضى البور" أيضًا. وفى فيلم "البذرة الفاسدة"، تقوم "الطبيعة" ذاتها باستعادة القانون والنظام، فهناك صاعقة تقتل الصغيرة رودا، وذلك بلا شك ملائم تمامًا لأن "الطبيعة" - فى شكل الجينات الفاسدة - هى التى خلقت الطفلة الوحش فى البداية. كما تلعب الطبيعة دورًا فى فيلم "التماع" أيضًا، حيث تأتى المصادفة بعاصفة جليدية تجمد المريض النفسى فيموت، وتسمح لأسرته بالفرار من الفندق الملعون. ولكن فى معظم الأوقات يكون قاتل المريض النفسى إما أحد ضحاياه، أو بديلاً عن الضحية. فهو فى "ليلة الصياد" المرأة العجوز التى تنقذ الأطفال، وهو جاى هاينز فى "غريبان فى قطار" الذى يقتل برونو، وفى "سايكو" يكون باتى كرين، شقيقة ماريون، وهو سام بودين فى "خليج الخوف"، وفى "مرتفعات باسيفيك" هو باتى بالمر الضحية الأكثر تعقلاً من رفيقها وشريكها فى ملكية المنزل، وفى "امرأة بيضاء غير متزوجة" آلى جونز، التى تقتل هيدى فى الشقة التى كانت قد أعلنت عن طلب رفيقة تشاركها فيها.

إذن، تبدأ أفلام المرضى النفسيين بتصوير الخطر الكامن فى كل مكان، حتى فى الشقق العادية. ومثل الموت ذاته، فإن المريض النفسى قد يقتحم حياتنا على الناصية التالية، أو بأن يضرب جرس بابنا ذات ليلة، أو قد يزحف تجاهنا ونحن نلعب البولينج مع العائلة. وهذا التهديد الذى يأتى بشكل عشوائى يؤكد الحاجة للقانون، لكن الأفلام تمضى لكى تكتشف أن القانون يكون فى الأغلب عاجزًا، على الأقل فى البداية، ضد المقتحمين. وهكذا يقوم المرضى النفسيون بتحويل الناس العاديين المسالمين إلى منتقمين، بل إنهم قد يدفعون حتى المحامين إلى حمل السلاح. وفى النهاية يعود العالم إلى مساره العادى مع هزيمة المريض النفسى وعقابه. وفى بعض الاستثناءات المثيرة للاهتمام، لا ينهزم المريض النفسى حقًا، إن هولى تعيش فى "الأراضى البور" لكى تحكى لنا الحكاية. وعند نهاية "حرارة الجسد" نرى ماتى وهى تأخذ حمام شمس على شاطئ غريب بصحبة رجل جديد، بعيدًا عن متناول نيد الذى يقبع الآن فى زنزانة السجن. وفى فيلم "سبعة"، يخطط جون دو بنفسه للقبض عليه وقتله، حتى وهو يعاقب

القانون مجسدًا فى المحقق الشاب. وينتهى فيلم "سايكو" بابتسامة يوجهها لنا نورمان بيتس تعنى أنه انتصر بعد كل شىء. وبشكل أكثر جهامة، ينتهى فيلم "الاختفاء" ليس بالقانون وإنما بالمريض النفسى مستمتعاً بالانتصار.

***

وبالتمييز بين أفلام القتلة بالسكاكين وتقطيع الأوصال، وأفلام السفاحين، وأفلام المرضى النفسيين، يمكننا أن نفهم معانى العنف السينمائى وإدراكه، وندرك كيف أن الأفلام العنيفة تختلف فى نصوصها الفرعية حول الطبيعة الإجرامية. وهذه المعانى بين السطور تنبع جزئيًا من السياق الذى صُنع الفيلم فيه. وعلى سبيل المثال، هناك فى تسعينيات القرن العشرين إضفاء الطابع الحسى على السفاحين، والإعلان عن رسالة ضرورة عدم تمكينهم ونزع السلطة منهم. كما يبدو فى فيلم "سايكو أمريكى". كما أن معانى سينما العنف تتشكل أيضاً من خلال الجمهور المتوقع(*) (خاصة فى أفلام تقطيع الأوصال)، وحتى الجمهور غير المتوقع (على سبيل المثال فإن صناع الأفلام لم يخمنوا أن جيلاً من المتمردين الشباب سوف يتبنى بونى وكلايد باعتبارهما نموذجين للاحتذاء بهما). ومن خلال التمييز بين أنواع هذه الأفلام، نصبح مؤهلين على نحو أفضل لفهم ما تقوله أفلام العنف حول طبيعة الجريمة، والقانون، والمجرمين، كما نصبح قادرين أكثر على فهم هذه الأفلام بصفتها أفلامًا. إننا نستطيع أن نفهم لماذا لم يقم الجمهور باعتبار "الحرارة البيضاء" أو "بونى وكلايد" من أفلام السفاحين، برغم ما تتضمنه هذه الأفلام من سلسلة قتل وحشية.

(*) المقصود هنا هو جمهور المراهقين خاصة - المترجم.

هوامش الفصل الثالث

(١) لدراسة تهدف إلى هذه الأهداف ذاتها باستخدام نوع مختلف من السينما، انظر تزانيللى، ويار، وأوبرايان ٢٠٠٥.

(٢) مصطلح "الفتاة النهائية" يعود إلى كلوفر ١٩٩٢.

(٣) تاتار ١٩٩٨، ص ٧١، ٨٦، ٦٩، ٧٢، ٨٣.

(٤) حول رغبة السلطات فى تفسير السلوك الإجرامى باعتباره شرًا - وهى الرغبة التى كانت غير متخيلة قبل عقد من الزمن - انظر كارى ٢٠٠٥.

(٥) رونالد ريجان، مقتبس عن جينكينز ١٩٩٤، ص ١٠، ويقدم جينكينز تحليلاً عميقًا وممتازًا للظروف الاجتماعية التى أدت إلى زيادة أعداد السفاحين.

(٦) جينكينز ١٩٩٤، الفصل ٣.

(٧) يكتب جينكينز (١٩٩٤، ص ٧٣):

"قدم توماس هاريس لخبراء جرائم العنف فى مكتب التحقيقات الفيدرالية شهرة لا تقدر بثمن، وتقديرًا من الجماهير غير مسبوق. وكانا مهمين فى أعقاب كارثة أيوا. إن ريسلر (روبرت ريسلر، المحقق الفيدرالى الذى يزعم أنه ابتكر مصطلح "السفاح" أو "القاتل فى سلسلة عمليات قتل") كتب فى سيرته الذاتية شديدة الصراحة: "لقد أتت وسائل الإعلام للاحتفاء بعلماء السلوك باعتبارهم محققين شديدى البراعة جعلوا الشرطة جميعها تشعر بالخجل، ونجحوا فى حل القضايا التى فشل فيها الآخرون"...".

وعن هاريس وتأثيره على مكتب التحقيقات الفيدرالية، انظر أيضًا سيمسون ٢٠٠٠، خاصة ص ٧٠ - ٧٣. وكانت رواية هاريس "التنين الأحمر" قد تم صنعها أصلاً فى فيلم فى عام ١٩٨٦ تحت اسم "صائد البشر"، كما ظهرت النسخة السينمائية من رواية هاريس "صمت الحملان" فى فيلم عام ١٩٩١.

(٨) جينكينز ١٩٩٤، ص ٤٠.

(٩) انظر جينكينز ١٩٩٤، الفصل ٥، (القتل المتسلسل كأسطورة معاصرة").

(١٠) بيكارت وجريك ٢٠٠٣ يشيرون إلى أن التقاليد السينمائية للسفاحين ومصاصى الدماء تتلاقى فى الإجرام "القوطى" (المثير للرعب). وبرغم أن ذلك يلقى الضوء على بعض أفلام السفاحين، فإنه لا ينطبق عليها جميعًا، ويميل إلى إزالة الفوارق بين هذين النمطين السينمائيين.

(١١) فيلم سبايك لى "صيف سام" (١٩٩٩) فيه حيوية أكثر من معظم الأفلام التى تتناول سفاحين من قصص حقيقية، لأنه لا يركز بشكل أحادى البعد على السفاح (وهو هنا ديفيد - ابن سام - بيركويتز)، فإنه يستكشف سياقه التاريخى والاجتماعى. وهناك استثناء آخر - كما ذكرنا سابقاً - هو "سفاح بوسطن" الذى يعتمد على قضية ديسالفو، لكن لأنه يبحث فى العالم النفسى للقاتل فإن من الأفضل تصنيفه فيلمًا حول المريض النفسى أكثر من كونه فيلماً حول سفاح.

(١٢) فوكس ٢٠٠٢، ماكارتى ١٩٩٣، سيمسون ٢٠٠٠، وانظر أيضًا دوجلاس ١٩٨١. وهناك أيضًا وين ويلسون، "المريض النفسى فى السينما" (١٩٩٩)، يعرف تصنيف المريض النفسى بشكل فضفاض

ليضم الممرضة راتشيد فى فيلم "طار فوق عش المجانين" (١٩٧٥)، وشخصية جولد فينجر فى سلسلة أفلام جيمس بوند، والشخصية الصاخبة فى فيلم "هود" (١٩٦٣).

(١٣) هير ١٩٩٣، هير ١٩٩٤، هير وهارت وهابر ١٩٩١، رابطة الأطباء النفسيين الأمريكيين ٢٠٠٠، وتعريف الرابطة الحالى للمرض النفسى هو "خلل الشخصية المضادة للمجتمع".

(١٤) تظهر نسخة مطولة من هذا التحليل فى رافتر ٢٠٠٥.

(١٥) النسخة السينمائية من "اختفاء" (١٩٩٣)، لنفس المخرج ولكن لممثلين مختلفين، هى فيلم سفاحين ذو نهاية فيلم تقطيع الأوصال.

(١٦) هناك الكثير من الكتابات التى تناقش إعادة مارتين سكورسيزى لفيلم "خليج الخوف"، الأقل نجاحًا من الفيلم الأصلى. وإننى أعتقد أن المشكلة الأساسية هى أنه تم تخفيف كل من الشخصية البريئة وشخصية المريض النفسى. كما أن المحامى سام بودين (نيك نولتى فى الإعادة) فيه نقائص أكثر من الشخصية الأصلية، كما أن البريئة الأخرى - ابنته الصغرى - ليست حَمَلاً وديعًا. فى نفس الوقت فإن ماكس كادى (روبرت دى نيرو فى النسخة الثانية) لديه دافع أقوى لملاحقة سام. والنتيجة هى افتقاد الشخصيات النمطية فى أفلام المرضى النفسيين، ومن ثم فقدان الصراع الحاد بين الخير والشر، وهو الصراع الذى يتوقع المرء أن يجده فى هذا النوع من الأفلام.

(١٧) تظهر هذه الثغرة القانونية ذاتها فى فيلم "الأرملة السوداء"، وهو فيلم آخر من أفلام المرضى النفسيين حيث يحمى القانون الخارجين على القانون.

(١٨) عرض "خليج الخوف" فى أبريل ١٩٦٢، قبل ثمانية أشهر من "مقتل طائر مغرد"، حيث يقوم جريجورى بيك بدور المحامى البطولى أتيكوس فينش. وأى شخص يشاهد "خليج الخوف" بعد ٢٥ ديسمبر قد يربط بين المحامى سام بودوين فيه، وشخصية أتيكوس، النموذج المثالى للنزاهة القانونية. وحول صورة أتيكوس انظر ثين ٢٠٠١.

(١٩) كان القانون أقل ضعفًا فى النسخة الثانية من "خليج الخوف"، حيث يفوز كادى على سام فى السباق بأن يوكل "أفضل محام فى الولاية". ويصدر القاضى حكماً بتحديد إقامة ضد سام.

الفصل الرابع
أفلام رجال الشرطة والمخبرين السريين

"إننا فى حاجة إلى ضابط شرطة يعمل أربعًا وعشرين ساعة فى اليوم، ضابط شرطة لا يحتاج إلى الأكل أو النوم، ضابط شرطة فائق البراعة فى إطلاق الرصاص ورد الفعل لاستخدامه".

فيلم "الشرطى الآلى"

إن محاولة صياغة مفهوم محدد حول أفلام الشرطة والمخبرين السريين يشبه محاولة تصنيف شكل متكاثر بسرعة من الحياة، شكل له مئات الأمثلة الفردية، باستخدام علم تصنيف عتيق الطراز وعفا عليه الزمن. فأفلام المحققين والمخبرين وحدها تشتمل على حوالى خمسة أو ستة أنماط فرعية: أفلام المخبر الهاوى، وأفلام المخبر الخاص، وأفلام وكالات الأمن الخاصة، وأفلام المخبر السرى التابع للشرطة، وأفلام الضحية الذى تحول إلى صياد، والأفلام التى تصنف بشكل عام على أنها أفلام النوار، والنوار الجديد، والأفلام البوليسية التى تدور حول "مَن القاتل؟". كما أن أفلام الشرطة تتضمن عددًا أكبر من الأنماط الفرعية، مثل أفلام الأكشن، وأفلام الشرطى المتقدم فى العمر، وأفلام الشرطى الزنجى الموجهة إلى جمهور الزنوج فى أوائل السبعينيات، وأفلام الزملاء من رجال الشرطة، والشرطة الفاسدين، والشرطة من النساء، والشرطى الشرير، والشرطى الإلكترونى أو أفلام الخيال العلمى التى تدور حول رجال الشرطة، والشرطى السفاح، وأفلام الشرطة الكوميدية، وأفلام الشرطة ما بعد الحداثية، وما أطلق عليه أفلام الشرطة البديلة. وكل هذه الأفلام تهتم بعمليات التقصى

والتحقيق: المراقبة، والتسلل، والتفسير، والفهم(*)، لكنها تختلف بشكل كبير فى الشخصيات، والتيمة، والعلاقات مع المجتمع الأوسع. والتحدى هو تنظيم ذلك النوع من انقسام النمط الفيلمى وتكاثره، واكتشاف كيف تطورت وتحولت هذه الأنماط، وأى منها فى طور الاحتضار، وكيف تتكيف منها أنماط لتبقى على قيد الحياة.

لقد بدأ تطورها - الذى توازى طوال عقود بشكل حميم مع تطورات الرواية البوليسية - من فكرة "مَن الفاعل أو القاتل؟"، إلى أفلام النوار، حتى وصلت حوالى عام ١٩٧٠ إلى مرحلة فيلم رجل الشرطة. كانت أفلام "من الفاعل" فى بدايات القرن العشرين تعكس قصص السير آرثر كونان دويل، والروايات البوليسية "المنزلية" لأجاثا كريستى، والتى تصور الجريمة باعتبارها تمزيقًا للعالم الآمن الذى تسوده حياة مستقرة رتيبة. وهناك فى هذا العالم محقق هاوٍ غريب الأطوار يحل الألغاز ويحدد المجرم، وبالقبض عليه وإخراجه من هذا العالم تعود الحياة المألوفة مرة أخرى. (ذلك النموذج من الاكتشاف من الداخل، ثم طرد المجرم، ثم استعادة النظام، يتناقض مع أفلام التحقيق اللاحقة، حيث الإجرام مغزول فى نسيج الحياة اليومية، لذلك فإنه لا يمكن استئصاله أو طرده). وكان أشهر المحققين الهواة هو شيرلوك هولمز، البطل الجنتلمان الذى ابتكره سير آرثر كونان دويل، ومعه مساعده وصديقه الدكتور واطسون، ويقوم بحل اللغز فى عشرات الأفلام الصامتة والأفلام الناطقة الأولى. لكن مثل هذه الأفلام تقدم أيضًا محققين من النساء، ففيلم ألفريد هيتشكوك "السيدة تختفى" (١٩٣٨) على سبيل المثال تقوم آيريس هندرسون الشجاعة بالبدء فى البحث، وتحقق مع رفاق السفر، وتهزم أحد جراحى المخ، وتحارب ضد النازيين قبل أن تنقذ المرأة العجوز الضعيفة الآنسة فروى، والتى يتكشف أنها هى ذاتها جاسوسة لمكتب أجنبى[1].

وبينما كانت الأفلام البوليسية من بطولة المحقق الهاوى تخبو خلال الأربعينيات فى حين تتزايد أفلام النوار، فإن المخرجين المهمين استمروا فى الانجذاب لهذا النمط، وأعاده هيتشكوك إلى الأضواء مرة أخرى مع فيلم "النافذة الخلفية" (١٩٥٤). وفيه مصور فوتوغرافى (جيمس ستيوارت) قعيد بسبب كسر

(*) تعنى الكلمة أيضًا القبض على الجانى - المترجم.

فى ساقه، ويستخدم كاميرته لكى يتعقب جريمة قتل فى الشقق المواجهة له. كما أن فرانسيس فورد كوبولا حول النمط إلى وعاء للغموض فى "المحادثة" (١٩٧٤)، حيث هناك رجل مراقبة متخصص (جين هاكمان) يحاول أن يتقصى جريمة لكنه لا ينجح فى ذلك تمامًا. وأعاد ديفيد لينش فى "القطيفة الزرقاء" (١٩٨٦) النمط فى محاكاة ساخرة، حيث المخبر الهاوى، وهو هذه المرة متجسد فى شاب متطفل (كايل ماكلاكلان) يكشف عن جريمة. كما يكشف أيضًا عن الأعماق المظلمة للوجود، كما يشتمل الفيلم على أوصال ممزقة، وسادومازوكية، وديدان التحلل المدفونة فى الأرض.

ومع أفلام النوار، أصبحت الجريمة جزءًا من الحياة اليومية (خاصة الحياة الليلية)، وأصبح التحقيق الجنائى مجرد بديل مؤقت يستخدم ضد الفساد الذى يهدد من كل جانب. وفى الحقيقة أن شخصية المخبر الخاص، مثل سام سبيد (همفرى بوجارت) فى "الصقر المالطى" (١٩٤١)، وفيليب مارلو (ديك باول) فى "القتل، يا حلوة" (١٩٤٤)، ومايك هامر (رالف ميكر) فى "قبلنى بإفراط" (١٩٥٥)، هم أنفسهم جزء من المشكلة، فهم مرتزقة، نكدو الطباع، كارهون للنساء، يرمزون إلى الحياة المتدنية النقيض من المخبر الجنتلمان الذى ينتمى إلى العصر الفيكتورى. وقد ينجح هؤلاء المخبرون الخاصون فى القبض على المجرمين، لكنهم عاجزون عن استعادة النظام القانونى، لأنه فى جانب من الأمر يجعلهم يشعرون بالملل. والمخبرون فى أفلام النوار يجسدون التوترات بين الخير والشر، وبين ما هو جذاب وما هو منفر، وأفضل ما يستطيعون عمله هو إقامة حواجز مؤقتة ضد من يخرجون على القانون[٢].

والتراث الخاص بمخبرى أفلام النوار، وحتى أبطال الشرطة، يحتوى على هذا الالتباس، والحيرة، والنقائص، بالإضافة إلى احتقارهم لأشرار الطبقة الأرستقراطية وازدرائهم للنساء، وعلاوة على ذلك، ففى الوقت الذى يتسم به القليل من مخبرى أفلام النوار بالجاذبية الاستعراضية مثل أبطال أفلام الشرطة اللاحقين، فإن أفلامهم بدأت تقاليد استخدام جسد المخبر السرى للإثارة، وإظهار قدرته على تحمل (أو حتى الرغبة فى) العقاب المؤلم البشع. لقد أخذت أفلام النوار شخصية المخبر، وبدأت فى تحويله إلى فرجة. إنه لم يعد مجرد

شخص بارع يحل الألغاز. لكنه جسد للتحديق فيه والتأثر به. البديل البشر لما كان فى الأفلام المبكرة من مشاهد مزدوجة وديكورات ضخمة، إنه شخص وظيفته إثارة البهجة. وأبطال أفلام رجال الشرطة من نوعية الأكشن، فى الثمانينيات والتسعينيات. هم الأحفاد المباشرون لهذه الشخصية.

لقد كان المحقق الرسمى يقوم فى أحيان متناثرة بدور رئيسى فى الأفلام الصامتة. لقد كان ذلك هو الحال فى فيلم هيتشكوك "الساكن" (١٩٢٧)، فمثل أعماله اللاحقة كان يركز على الجميلة ذات الشعر الذهبى المهددة بالخطر من أن تقطع إربًا. وفى هذا الفيلم تعيش ديزى هذه التجربة، إنها فتاة استعراض شقراء. وينبع الخطر من المنتقم، وهو قاتل غير معروف يريد ضحية شقراء كل ثلاثاء. ويثور فينا القلق تجاه ضابط شرطة يعلن أنه مفتون بالفتيات الشقراوات، ويبدأ فى التودد إلى ديزى. لكننا نقلق أيضًا من غريب غامض. يلتف بوشاح، ويأتى إلى منزل ديزى (الذى يحمل رقم ١٣) باحثًا عن شقة يسكنها. ويتصرف "الساكن" بشكل سيئ تجاه صور الشقراوات فى شقته المستأجرة. وبرغم قلقه الغامض فإنه يضع عينه على ديزى. أما المفتش فيعلن أنه سوف يلف حبل المشنقة حول رقبة المنتقم، ويضع خاتمًا فى إصبع ديزى، ويقتحم مكتب "الساكن" المغلق، حيث يكتشف خريطة عليها علامات بأماكن جرائم القتل، وصورة لضحية المنتقم الأولى. لكن "الساكن" يكشف عند القبض عليه أنه هو نفسه يتعقب "المنتقم" لأن الضحية الأولى شقيقته. وهكذا ينقذ المفتش رقبة الساكن من أن تشنقه الغوغاء، ويستطيع رجاله الإمساك بالمنتقم الحقيقى، ويتزوج الساكن من ديزى. إن المحقق الرسمى هنا شخصية رئيسية. ومع ذلك فإنه لا يفوز بالفتاة، وإن كان ينقذها.

تطور أفلام رجال الشرطة

برغم وجود شخصية البطل رجل الشرطة فى هذه المرحلة المبكرة، فإن الدراما الموسيقية لم تظهر على أنها نمط مميز إلا فى عام ١٩٧١. عندما دخل إلى المشهد هارى القذر. وكان من بين عوامل تأخر تطور هذا النمط مشكلة رسم ملامح الشخصية. فقد وجد صناع الأفلام أن من الصعب أن يصنعوا تسلية وترفيهاً من شخصية رسمية طيبة. وكان من الأسهل كثيرًا تقديم المغامرة، أو الجنس المحرم، أو تقطيع الأوصال، من خلال التركيز على الخارجين على

القانون. وكانت هناك عقبة أخرى تتمثل فى جماهيرية أفلام الويسترن أو أفلام النوار. وكان كل منهما يقدم شخصية محورية تحاول استعادة القانون باستخدام السلاح. لم تكن هناك حاجة كبيرة لأبطال من رجال الشرطة ما دامت السينما تستطيع على المأمور فى برارى الويسترن، أو المحقق الخاص فى أفلام النوار. علاوة على ذلك فقد كان لضباط الشرطة لأكثر من قرن من الزمن سمعة متواضعة فى المجتمع الأمريكى. فكل ما تحتاجه لتصبح شرطيًا هو أن تنهى التعليم الأساسى، وأن تكون ذكرًا من الناحية التشريحية، كما أن الشرطة كانت تعمل لساعات طويلة مقابل أجر ضعيف واحترام هزيل. ومع ذلك فقد بدأ وضع الشرطة فى الازدهار مع التقرير من أجزاء عديدة والمنشور فى عام ١٩٦٧. بواسطة اللجنة الرئاسية حول فرض القانون ووزارة العدل، وهو التقرير الذى سعى إلى إعادة تعريف عمل الشرطة باعتباره مهنة تتطلب تعليمًا متقدمًا، ومهارات تقنية، وتدريبًا علميًا(٢). لقد جعل هذا التقرير إمكانية لظهور هذا النمط الفيلمى الجديد.

وقبل ظهور فيلم "هارى القذر" الذى كان بشيرًا بنمط أفلام رجل الشرطة، كانت الشخصيات التى تفرض القانون تنحصر فى ثلاث شخصيات نمطية: الحارس الخفير فى الدورية، والعميل الفيدرالى القاسى، والمحقق الخاص الظريف. وكانت الأفلام تصور رجل الشرطة باعتباره مضحكًا بسبب سخافته، والرجل الذى يتزحلق فى قشرة موز، ويمسك بخطاب مقلوب لكى يقرأه. وفى فيلم باستر كيتون "رجال الشرطة" (١٩٢٢) يظهر حشد من ضباط الشرطة فى أزيائهم الرسمية يجرون أولاً فى اتجاه، ثم فى الاتجاه الآخر، كأنهم سرب من الطيور، فى حين أصبحت أفلام ماك سينيت التى صنعها فى استوديوهات كيستون عن رجال الشرطة رمزًا لعدم الكفاءة والطيش. وطورت أفلام العصابات فى الثلاثينيات هذه الصورة، وصورت رجل الدورية باعتباره أبله غبياً، خشنًا، وأيرلنديًا، وقابلاً للفساد. إن هذه الشخصيات النمطية (التى تناقضت مع ما سوف يقدمه هارى القذر من نموذج مثالى) استمرت فى الظهور طوال العقود التالية، مثل شخصية ماكلوسكى ملازم الشرطة الفاسد فى "الأب الروحى" (١٩٧٢)، وهو أيرلندى غير أخلاقى يتلقى الهبات ويضرب المواطنين الذين بلا

حول ولا قوة (قام بأدائه ستيرلينج هايدن)، إنه يتناول طعامه مع رجل العصابات مايكل كورليونى. وفى أول مرة يمارس فيها مايكل القتل يقوم بتفجير رأس هذا الشرطى.

إن تلك الصورة الكريهة تطورت إلى شخصية جديدة لرجل شرطة، وهو العميل الفيدرالى القاسى، الذى بدأ ظهوره خلال الثلاثينيات، شخصية مهنية متزمتة، وقد تم خلقها لحل الأزمة التى فرضتها هوليوود بتقديمها سلسلة من أفلام رجال العصابات وأفلام السجن حيث المجرمون هم الأبطال، وعندما أدان القساوسة الكاثوليك والأخلاقيون الآخرون هذه الأفلام، كان رد فعل هوليوود سلسلة جديدة من الأفلام. مثل "دعهم يأخذوها" (١٩٣٥)، و"لا تظهر لهم أى رحمة" (١٩٣٥)، و"لا تستطيع أن تنجو بفعلتك" (١٩٣٦)، وهى الأفلام التى تنتصر فيها قوى القانون والنظام. وكانت هذه الأفلام تقدم رجال الحكومة لمكتب التحقيقات الفيدرالية، الذى قام مديره المهتم بالرأى العام إدجار هوفر بتشجيع الدعاية الإيجابية التى تقدمها هوليوود. ومع ذلك ظلت هناك مشكلة، فبينما كان العملاء الفيدراليون فى الأفلام أكفاء، فقد كان معظمهم أقل جاذبية من الأشرار. وتم حل المشكلة جزئيًا فى فيلم "رجال الحكومة" (١٩٣٥) من بطولة جيمس كاجنى فى دور محارب الجريمة الذى بدأ حياته مجرمًا. ورباه أحد رجال العصابات الذى أنفق على تعليمه، ليصبح محاميًا، لكن عندما لا يجد زبائن ويلقى صديقه رجل الحكومة مصرعه، يلتحق بالمباحث الفيدرالية. وبفضل اعتياده على طرق رجال العصابات يستطيع أن يتفوق على زملائه. لقد أنقذت شخصية كاجنى الجذابة، وذات ملامح المكافح فى الشوارع. أنقذت رجال الحكومة من جفافهم المعتاد. لولا أن الفيلم ذهب إلى الوعظ حول حاجة مكتب المباحث الفيدرالية إلى الاتساع فى قوتها لفرض القانون[٤].

وتم التغلب نهائيًا على عقبة الرجل الطيب المثير للملل بواسطة أفلام النوار، التى ابتكرت صورة ثالثة للشخصية التى تقاوم الجريمة، المحقق الخاص اللطيف، الجذاب اللبق، الذى يتمتع بذكاء أكثر من كل الآخرين. وأصبح همفرى بوجارت النموذج الأولىّ لشخصية المحقق الخاص، الذى يعيش فى خطر على الحدود الفاصلة بين الجريمة والقانون. وحتى ديفيد بانيون، البطل الشرطى فى فيلم

النوار "الحرارة الكبرى" (١٩٥٣)، يصبح مثيرًا للإعجاب عندما تلقى زوجته مصرعها فى انفجار سيارة كان هو المقصود به، ليتحول من كونه رجل عائلة إلى منتقم مطالب بالثأر، وعندما يرفض بانيون (جلين فورد) أن ينحنى أمام ضغط العصابة، يطلب منه رئيسه الفاسد شارته، مما يعجل بتحول بانيون إلى شخص هامشى يمكن لنا أن نتوحد معه. إنه ينتقل إلى العالم السردى للعصابات. ويصبح صديقًا لعاهرة احترق جسدها وتشوه بالندوب على يد رجل العصابة الأكثر شرًا (لى مارفين). إن بطل فيلم النوار لم يكن خاطئاً ولا قديساً، بل كان القليل من هذا والقليل من ذاك[٥].

"هارى القذر"

كانت هناك عوامل عديدة اشتركت فى ظهور نمط فيلم رجال الشرطة خلال الخمسينيات والستينيات. لقد كانت الأنماط الفيلمية السابقة التى تصور رجالاً مسلحين ـ مثل الويسترن والفيلم نوار ـ تفقد قوتها. ويكتب حول ذلك ريتشارد شيكيل: "لقد كانت هناك حاجة إلى العثور على أرض معاصرة لهؤلاء الذين يعيشون فى وحدة ـ إن أردت أن تطلق عليهم "الرجال التقليديين" ـ لكى يعيشوا عليها. وكانت هذه الأرض الفضاء الموحشة هى البنايات الإسمنتية. والتى بدت فجأة أكثر إثارة للاهتمام وخطراً ما كانت عليه من قبل"، وذلك بسبب ارتفاع مستوى المعيشة فى المدن وزيادة جرائم الشوارع[٦]. وكان للوسيط التليفزيونى الجديد مسلسلاته البوليسية، مثل "شبكة الصيد" (من ١٩٥١ إلى ١٩٥٩). و"خمسة من هاواى" (١٩٦٨ إلى ١٩٨٠)، والتى تصور الجاذبية الهائلة لحلقات الأكشن البوليسية. وبرغم ما جلبه التقرير الذى أصدرته اللجنة الرئاسية فى عام ١٩٦٧ من احترام جديد تجاه الشرطة، فإن الإفراط فى العنف البوليسى تجاه احتجاجات الطلبة وشغب المدن دفع كلاً من الشعب والشرطة إلى إعادة التفكير فى دور فرض القانون.

حدث حادث انتقالى عندما اشترك المخرج المخضرم دون سيجيل مع الممثل كلينت إيستوود فى صنع فيلم "خدعة كوجان" (١٩٦٨)[٧]، وهو الفيلم الذى أخذ رجل القانون البطل فى أفلام الويسترن، وجعله لا يتجسد فى صورة رجل شرطة، وإنما فى صورة قريبة: مأمور المناطق البريئة النائية. إن هذا المأمور يتعقب قاتلاً

من أريزونا إلى مدينة نيويورك، وهو بذلك يستبق الانصهار بين نمط فيلم الويسترن ونمط فيلم النوار الذى يدور فى المدن، بما يؤذن بولادة نمط فيلمى جديد. وكان فيلم "خدعة كوجان" ذاته فيلمًا مرتبكًا، ومثيرًا للنفور. لكنه مهم لأنه كان الأسبق. لقد كان فيلم رجل الشرطة على وشك أن يتشكل.

ظهر فيلم "هارى القذر" عشية أحداث عنيفة صاخبة. فقد حدث اغتيالات مارتين لوثر كينج، وروبرت كينيدى جونيور، ومالكولم إكس، وهى التى جعلت الناس يتساءلون إذا ما كانت الشرطة تملك السيطرة. وعندما قام ضباط الشرطة بقتل المتظاهرين المسالمين فى جامعة ولاية كينت، وقاتلت المحتجين خلال انعقاد مؤتمر الديموقراطيين فى عام ١٩٦٨. وظلت لمدة خمسة أيام تقاوم الرجال المثليين جنسيًا فى نيويورك. تساءل الكثير من الناس حول إذا ما كان رجال الشرطة "خارج" السيطرة. ووجه العديد من النقاد عبر أمريكا اللوم للشرطة، والتى كان بالفعل لديها أكوام الاعتذارات عن الوحشية التى تمارسها. ومع ذلك، وحوالى عام ١٩٧٠. بدأ الرأى العام فى التأرجح عائدًا مرة أخرى لدعم فرض القانون والنظام. لقد كان كلينت إيستوود نفسه محافظًا. كما كانت شخصية هارى القذر(٨). وفى الوقت المناسب تمامًا، لحق الفيلم بالمواقف الجماهيرية تجاه الشرطة، التى كانت تقوم باتخاذ مواقف معاكسة.

إن الفيلم يقدم هارى كالاهان باعتباره الشرطى المثالى، وهو يقول عن المجرم: "لا علاقة لى بحقوق هذا الرجل". إنه شجاع صبور. وراغب فى التضحية بحياته من أجل الواجب. لكن الفيلم يخبرنا بأنه إذا مات هارى، فلأن الليبراليين أصحاب القلوب الرحيمة كبلوا أيدى الشرطة، وجعلوا من الصعب عليهم إبعاد المجرمين عن الشوارع. إن هارى لن يترك المجرمين يهربون، وهو يلعب أحيانًا ألعابًا قذرة. ويحطم القواعد ليحافظ على السلام. وكان تملق فيلم "هارى القذر" تجاه رجال الشرطة. ومهاجمته لليبرالية. من أسباب نجاحه. بالإضافة إلى طريقة إيستوود التهكمية وأسلوب الحوار القاسى. لكن الحماسة الظاهرة للفيلم مناصرة العدالة المنتقمة أغضبت النقاد(٩).

وجاء الفيلم الثانى من السلسلة "قوة ماجنوم" (١٩٧٣) ليعالج اعتراضات النقاد بطريقتين. الأولى هى تقديم مجموعة من رجال الشرطة "الأشرار" بالفعل

فى تناقض مع هارى، ولإظهاره باعتباره نموذجًا مثاليًا للدفاع عن تقييد حرية المجرمين. لقد كان هؤلاء مجموعة فاشية جديدة من رجال شرطة المرور الذين يطوفون بدراجاتهم النارية، ويقتلون الفتيات البيض ذوات الملابس غير المحتشمة، كما يقتلون الرجال الزنوج. أما الطريقة الثانية للفيلم فهى تبيض فعل هارى ذاته، إنه الآن يتبع القواعد حتى لو كان يحتقرها. ومع ذلك فإنه ينجح فى القضاء على رجال الشرطة المنتقمين، وأيضًا على المجرمين العاديين(١٠).

ومن العوامل الحاسمة فى نجاح سلسلة أفلام "هارى القذر" السهولة التى نقلت بها الشخصية المألوفة لحامل السلاح إلى عالم الشرطة فى المدن. وبذلك نجح سيجيل وإيستوود فى إنقاذ البطل عتيق الطراز، وإن ظل جذابًا. لفيلم الويسترن، من تحلل النمط الفيلمى بنقله بشخصه إلى فيلم رجل الشرطة. وفى مقال عن بطل فيلم الويسترن يتحدث روبرت وارشو عن الحزن الذى يسيطر على الرجل حامل السلاح، وجديته، و"نقائه الأخلاقى"، و"نبله الشخصى"، وتواضعه، ورفضه أن يفرض نفسه(١١). إن هذه السمات هى ذاتها سمات بطل فيلم رجل الشرطة عند إيستوود، بإحساسه بالحدود التى يجب ألا يتخطاها، وإكراهه على عدم الثقة الكاملة بنفسه. إن بطل الويسترن عند وارشو "يبدو عاطلاً"، برغم أن كالاهان يعمل ليعيش، وثيابه المدنية وازدراؤه لقادته من الضباط يشيران إلى أنه هو أيضًا يعمل بالقطعة . والجواد بالنسبة لبطل الويسترن يشير إلى الحرية المادية، تمامًا كما تشير سيارة كالاهان إلى حريته فى أن يتجول فى المدينة، والتى تبدو كأنها تعطى مشاهد للفرجة مثل المساحات الشاسعة المفتوحة فى أفلام الويسترن. وبدون أى تغيير إلا فى الزى الخارجى، هاجر بطل فيلم الويسترن إلى فيلم رجل الشرطة، مما ساعد الجمهور على أن ينتقل بولائه إلى هذا النمط الفيلمى الجديد دون أن يودع جوهر شخصية حامل السلاح، وكان إيستوود ـ الذى قام ببطولة عدد من أفلام الويسترن ـ هو الممثل المثالى لصنع هذا الانتقال.

إن سهولة انتقال هذه الشخصية تلقى الضوء ليس فقط على نجاح سلسلة أفلام "هارى القذر"، ولكن أيضًا على طبيعة أفلام رجل الشرطة بشكل عام. ويقول صاحب النظرية السينمائية روبين وود: "إن من إحدى العقبات الكبرى لأية نظرية ناجحة فى الأنماط السينمائية كانت الميل للتعامل مع الأنماط باعتبارها

غير مترابطة... إنها فى أفضل الأحوال تمثل إستراتيجيات مختلفة للتعامل مع التوترات الأيديولوجية ذاتها"[١٢]. وعندما ظهر فيلم رجل الشرطة لأول مرة. لم يكن نمطًا جديدًا متفردًا بقدر ما كان "إستراتيجية" جديدة لتحليل طبيعة البطولة، وعلاقة البطل بالمجتمع. ومثل بطل أفلام الويسترن، كان هارى كالاهان يجوب الحدود بين العالم البرى الوحشى والمجتمع، بين التحرر من القيود والتحكم فى النفس، وهو ما يدعوه جون كاولتى فى سياق آخر "الحدود بين الوحشية والمدنية"[١٣]. إن هذه الحدود جغرافية ونفسية معًا، وتمثل الخط الذى يجب رسمه داخل المدينة، وداخل البطل ذاته.

بعد "هارى القذر"

جاء سيل من أفلام رجال الشرطة بعد عرض "هارى القذر" مباشرة. كان "حلقة الاتصال الفرنسية" أو "العصابة الفرنسية" (فى عام ١٩٧١ أيضًا) من بطولة جين هاكمان فى دور باباى دويل، وهو ضابط شرطة آخر يتسم بالعنف، ولقد وضع الفيلم معيارًا جديدًا لمطاردات السيارات داخل المدن، بأقصى سرعة تحت الطريق الثالث فى مدينة نيويورك. كما جاء "سيربيكو" (١٩٧٣) من بطولة آل باتشينو، الذى كان قد حقق لتوه نجاحًا فى "الأب الروحى". و"سيربيكو" قصة حقيقية لشرطى من مدينة نيويورك كان قد تجسس على الضباط الفاسدين، وأفشى أسرارهم، مما أدى إلى معاناته بشكل مروع. وبتصوير سيربيكو باعتباره شخصًا غريب الأطوار، بفضل كونه شخصًا طيبًا فى إدارة فاسدة شريرة، كان هو نفسه إلى حد ما خارجًا على القانون، ونجح باتشينو فى هذا العمل الصعب والفذ بأن يضفى جاذبية على بطل رسمى. وبالإضافة إلى فيلم "رجل الشرطة" Fuzz (1972)، و"كليوباترا جونز" (١٩٧٣)، و"البلية السوداء" (١٩٧٩)، كان النمط الفيلمى الجديد يتدفق، وإن تعثر أحيانًا كما فى "حقل البصل" (١٩٧٩)، الذى يبدأ بشكل درامى مع اختطاف اثنين من ضباط الشرطة وقتلهما، لكنه يفقد بعد ذلك طريقه بأن يمضى بالقصة إلى ساحة المحكمة والسجن. وهناك أفلام موجهة لسوق الزنوج من بطولة محقق أسود، مثل "شافت" (١٩٧١)، و"الضربة الكبرى لشافت" (١٩٧٢)، و"شافت فى إفريقيا" (١٩٧٣)، والتى كانت تمضى فى

طريق تأكد فيما بعد أنه طريق مسدودة[١٤]. وحتى تلك العثرات كانت جزءًا من العملية التى فهم بها النمط الفيلمى الجديد ما يمكن وما لا يمكن أن ينجح.

وكان من أكثر أفلام رجال الشرطة الجديدة جرأة فيلم "رحلة بحرية" (١٩٨٠)، وهو قصة ضابط سرى يحقق فى سلسلة من جرائم القتل بالسكين لرجال شواذ. كان الفيلم من بطولة آل باتشينو فى دور شرطى مدينة نيويورك الذى لا يتعلم فقط ما هى المثلية الجنسية، ولكن أيضًا موقفه تجاهها، وقد تسبب الفيلم فى إثارة اعتراضات غاضبة ضد وجهات النظر الفظيعة تجاه الحياة فى ثقافة الشواذ جنسيًا[١٥]. ومع ذلك فإن بطل باتشينو كان جذابًا وقابلاً للتصديق. وفى النهاية - ومع قيام صديقته بارتداء ملابس عكسية فى الغرفة المجاورة، وتلميح الفيلم نفسه إلى أنه قد أصبح قاتلاً - فإن الشرطى يتفحص انعكاس صورته فى المرآة كما لو أنه يتساءل عن هويته الجنسية.

ومن الأفلام المبتكرة الأخرى "الليل يسقط على مانهاتن" (١٩٩٧)، وهو الفيلم الخامس فى سلسلة المخرج سيدنى لوميت عن الأزمات الأخلاقية الحتمية للعمل فى جهاز الشرطة. (كانت الأفلام الأربعة الأولى هى "سيربيكو". و"جريمة اعتداء" (١٩٧٣)، و"أمير المدينة" (١٩٨١)، وبعد ذلك فيلمه فى عام ١٩٩٠ "س و ج"). إن لوميت يبحث فى طفولته عن اهتمامه بفساد رجال الشرطة: "عندما كنت طفلاً كنا نلعب القمار على الملاليم، ويأتى رجال الشرطة، ويفرقوننا ويحتفظون بالفلوس"[١٦]. وفى فيلم "الليل يسقط" كان البطل (الذى لعبه آندى جارسيا) ضابط شرطة سابقًا تحول إلى مهنة المدعى العام "وكيل النيابة) الذى يجب عليه أن يختار بين أن يحمى المجرم أو أن يوفر الحماية لأبيه، المحقق الذى تم الكشف عن فساده.

ومثل فيلم "رحلة بحرية"، فإن "الليل يسقط" يجد حلاً مبتكرًا للمشكلة القديمة للتركيز على بطل من الموظفين الرسميين دون إثارة الملل فى الجمهور، فالفيلم يمنحه أزمة أخلاقية يناضل معها، فى حين يقوم بتنظيف إدارته.

وبدأ نمط أفلام الشرطة فى الانقسام إلى أنماط فرعية. وإحدى هذه التنويعات هى فيلم رجل الشرطة المتمرد الضارى، حيث يفعل ضابط الشرطة أى شىء لكى يدمر خصمه. من أسلاف المباشرين لهذا النمط "هارى القذر" و"العصابة الفرنسية"، بالإضافة إلى السلف البعيد "الحرارة الكبرى". ويتضمن

النمط أفلاماً مثل "من العاشرة حتى منتصف الليل" (١٩٧٣)، و"شرطى Cop" (١٩٨٨)، و"شرطى واحد طيب" (١٩٩١)، و"الأرق" (سواء فى نسخته الترويجية فى عام ١٩٩٧ أو نسخة عام ٢٠٠٢ من بطولة آل باتشينو)، و"الملاح" (١٩٩٨). والنمط الفرعى الثانى هو فيلم رجل الشرطة الفاسد، و"شئون داخلية" (١٩٩٠)، و"روميو ينزف" (١٩٩٣)، والفيلم الشجاع "دخول غير مشروع" (١٩٩٢)، حيث يلعب راى ليوتا دور الرجل الشرير الذى يذكرك بحيوية كاجنى، وفيلم "سرى من لوس أنجلس"، كذلك "عالم الشرطة" (١٩٩٧)، حيث مجموعة من الضباط القابلين للرشوة يتم الإيقاع بهم على يد محقق الشئون الداخلية (روبرت دى نيرو) وشرطى أخرق (سيلفستر ستالونى، وقد تحول من بطل أكشن إلى شخصية بليدة فى العقل والجسد، أو كما يصفه الناقد أنطونى لين: "إنه يشبه قالب الطوب الذى يسير إلى داخل ذاته"[١٧].

ومن الأنواع الأخرى التى ظهرت كانت الأفلام الكوميدية عن الشرطة، وفيلم الشرطى الشريف، وفيلم ضابطة الشرطة. من أفلام الشرطة الكوميدية جاءت سلسلة "أكاديمية الشرطة" (١٩٨٤ وما بعدها)، وسلسلة "شرطى بيفرلى هيلز" (١٩٨٤، ١٩٨٧، ١٩٩٤)، وسلسلة "السلاح المشرع" (١٩٨٨، ١٩٩١، ١٩٩٤)، و"الطريق الصعب" (١٩٩١)، وهى التى جاء قبولها من كونها لا تسخر من رجال الشرطة أنفسهم، ولكن من أفلام الشرطة الأخرى. أما فيلم الشرطى الشريف، الذى نادرًا ما تطور إلى ما بعد "سيربيكو"، فيتضمن تنويعات مثل "أمير المدينة"، و"الشاهد" (١٩٨٥)، و"أهل القمة" (١٩٨٧)، وجاء فيلم "غطاء سميك" (١٩٩٢) من بطولة لورانس فيشبيرن كعميل سرى يكاد أن يتبنى دوره كتاجر مخدرات بقدر من الحماس، وهو الفيلم الذى يمزج بين فيلم الشرطى الشريف وفيلم الشرطى الفاسد. وبدأت هوليوود فى أن تضع امرأة شرطية فى أفلام رجل الشرطة فى السبعينيات، لكن ظلت هؤلاء النساء ينتهين دائمًا فى الفراش مع شركائهن، مثلما هو الحال فى "البلية السوداء"، أو يكون عليهن تلقى الأوامر من رجال الشرطة الآخرين، أو حتى من المدنيين، كما فى "فوق القانون" (١٩٨٨)، أو يُصبن بالرصاص نتيجة محاولتهن دخول منطقة للرجال، مثل "فرض القانون"[١٨]. وفيما

عدا فيلم "الأرملة السوداء" (١٩٨٧)، فحتى التسعينيات لم يكن النساء من الشرطة يعشن بطلات باعتمادهن على أنفسهن فقط. لكن ذلك تغير مع أفلام مثل "فولاذ أزرق" (١٩٩٠)، و"صمت الحملان" (١٩٩١)، و"نقطة اللاعودة" (١٩٩٣)، و"المقلد" أو "المحاكى" (١٩٩٥)، و"فارجو".

وكان أكثر الأنواع نجاحًا على الإطلاق هو فيلم الأكشن من بطولة رجل الشرطة، وهو النوع الذى ساد السينما فى الثمانينيات والتسعينيات، خاصة مع سلسلة السلاح الفتاك" (١٩٨٧، ١٩٨٩، ١٩٩٢، ١٩٩٨)، وسلسلة "داى هارد" أو "العنيد" (١٩٨٨، ١٩٩٠، ١٩٩٥). وهذا النوع يتداخل مع أفلام رفاق الشرطة (حيث بطلان زميلان)، وهو نوع مثير آخر يميل إلى تصوير بطلين كل منهما ذو شخصية مختلفة، مثل "٤٨ ساعة" (١٩٨٢)، و"ألوان" (١٩٨٨)، و"مدينة جاك الجديد" (١٩٩١)[١٩]. ومعظم أفلام الأكشن من بطولة رجل شرطة تدور حول ضابط شرطة أبيض لا يستطيع أن يتواءم مع الجانب الآخر من ذاته، أو رئيسه، أو شريكه. وقدراته ومهاراته فى حل المشكلات محدودة بقدرته على تصويب الكلمات والطلقات. وفى كتاب "أبطال الزمن الصعب"، يقول نيل كينج: إن تلك الأفلام فى جوهرها أفلام سياسية، وتعبير عن الغضب والاستقامة اللذين يتسم بهما الرجال البيض، الذين يشعرون أنهم يفقدون الأرض من تحت أقدامهن نتيجة التدهور الاقتصادى الوطنى، ومناصرة الأقليات:

"إن مَن يحمون مجتمع الطبقة العاملة - أى الشرطة باختصار - يعملون من خلال الشعور بذنب العنصرية، والكراهية الجنسية، والازدراء الطبقى، مع قدر هائل من قوة إطلاق النيران. وعندما يضعون أنفسهم فى مواجهة الأثرياء، والعنصريين، والمجرمين الكارهين للنساء، فإن رجال الشرطة عليهم أن يقفوا منتصبى القامة فى مركز قصصهم. إن الزمن الصعب يعطيهم الفرصة لاستعادة مركز المسرح الذى يشعرون أنهم فقدوه. وهم على ذلك المسرح، كل العيون مصوبة إليهم... إنها حلبة الرجل الأبيض حيث يمكن أن يعتبر البطل، الأكثر كفاءة، فى الوقت الذى يقوم فيه بمعاقبة الشر حوله وبداخله"[٢٠].

ولأن كل شخص يمكنه أن يتوحد مع شعور بطل فيلم الأكشن بالزمن الصعب، فإنه يمكن تفسير ظاهرة الجذب الجماهيرى تجاه هذه الأفلام.

أفلام رجال الشرطة والصفات الذكورية

تقوم أفلام رجال الشرطة بخدمة تقديم تعريف للذكورة، مشتركة فى بناء هذا المفهوم وإعادته على المستوى القومى وحتى العالمى أيضًا، لتؤثر فى طريقة تعاملنا مع الرجل. وما نصبح عليه (ذكر أو أنثى) عندما نرتدى ملابس. ونسير. ونتكلم. ومنذ بداية السبعينيات، أثارت أفلام رجال الشرطة مرة بعد أخرى السؤال المتعلق بالجنس (ذكر أو أنثى): "ما الذى يجعل ضابط شرطة كفؤًا وطيبًا؟"، وأحيانًا تقوم هذه الأفلام بطرح هذا السؤال على نحو صريح. مثلما هو الحال فى "الشرطى الآلى" (١٩٨٧)، عندما يمسك الشرير بالشرطى الطيب. إنه يحدث بازدراء: "هل أنت شرطى جيد وطيب؟ معلم؟ مؤكد أنك كذلك. كيف أتى لك أن تكون شرطيًا "عظيمًا" لتجىء هنا وحدك؟". وفى الأغلب، فإن أفلام رجال الشرطة تثير هذا السؤال بشكل غير مباشر. من خلال الشخصية والحبكة. وتختلف الإجابات عن هذا السؤال، لكن التعريف العام يميل إلى أن يبقى واحدًا: الشرطى الجيد والطيب رجل مثالى.

لقد كانت الأفلام المبكرة أيضًا تثير هذه المسألة حول طبيعة المحقق الجنائى المثالى، ومالت بدورها إلى الإجابة من خلال التعريفات التقليدية للذكورة، مصورة الرجل المثالى على أنه لا يعرف الخوف، يميل إلى الجنس الآخر، مستقل، لا ينساق إلى عواطفه، قوى بشكل فائق للطبيعة. أى أنها مالت إلى الاعتماد على - وتأكيد - المفاهيم السائدة عن الذكورة. ومع ذلك فإن الأفلام بدأت مؤخرًا فى الخروج على هذه المواضعات، لتقدم صورًا جديدة تشير إلى الشرطى المثالى. أو المخبر الخاص المثالى، يمكن أن يكون غير أبيض. أنثى. وشخصاً عاديًا تمامًا. وإن كان بالطبع بطوليًا.

الذكورة التقليدية

مثل الكثير من أفلام النوار. كان فيلم "قبلنى بإفراط" يركز على المخبر الخاص، وهو فى هذه الحالة مايك هامر، بطل سلسلة الروايات الشعبية التى كتبها ميكى سبيلين. كانت ذكورة مايك تم تعريفها أساسًا بأنه الرجل ذو الحديث الخشن. يستخدم المزاج النفظ الذى ينخس به وبتعبيراته المجازية غيره من

الشخصيات. يبدأ الفيلم بامرأة مرعوبة تجرى فى طريق خالٍ فى الليل، بعد أن كادت أن تصدمها سيارة. وكانت أولى كلمات مايك: "لقد كِدت أن تحطمى سيارتى. ثم؟ اصعدى". لكن المرأة تشعر بالرضا أكثر من شعورها بالغيظ من طريقته الفظة فى التودد إلى النساء، ويلتقط الجمهور منها هذا الشعور، ليشعروا بدورهم بفظاظة مايك العنيفة.

وهناك عنصر آخر من ذكورة مايك (كما يشير لقبه فى نوع من التلميح)(*). وهو نزعته الجنسية. إنه "فحل فى غرفة النوم"، ومخبر خاص متخصص فى إثبات الخيانة فى قضايا الطلاق، وسكرتيرته فيلدا تشرب السعادة من كونها الجارية الجنسية التى يملكها. لكن فى حين ترتمى النساء على مايك، يكون رد فعله هو اللامبالاة. إن عمله ليس إغواء النساء، وإنما إنقاذهن.

ظهر فيلم "قبلنى بإفراط" بعد الحرب العالمية الثانية بوقت قصير. وقدم تسلية هروبية للشبان العائدين من ساحة القتال ليستقروا فى حياة رتيبة مملة. لم يكن مايك يعيش فى تلك المجتمعات العمرانية المتشابهة حيث سكن الجنود العائدون حيث يقومون على رعاية عائلاتهم. بل كان يسكن فى شقة فاخرة ذات "بار" متحرك، وآلة عالية التقنية للرد على المكالمات. كان الفيلم يعتمد على الذكورة الأسلوبية لأفلام الثلاثينيات، وهو يصور المخبر الخاص حرًا من أن تكون له زوجة، وأطفال، وعمل ثابت رتيب، إنه يتجول فى المدينة بحريته، ويقود سيارات "أسبور" فاخرة، وينقذ الفتيات الشقراوات شبه العاريات فى الليل، على النغمات المخملية لنات كينج كول. وافتتاحية الفيلم، بالمرأة التى تجرى، وتقترب العناوين على الشاشة، وتنحرف السيارة، هذه الافتتاحية تشير بصراحة إلى وجود الإثارة والسرعة.

وللتأكيد على ذكورة مايك، فإن الفيلم يصنع تقابلاً بينه وبين مجموعة من الرجال الآخرين، ضباط الشرطة، والعمال اليدويين. إن كلاً من هاتين المجموعتين لا علاقة لها بالحبكة، لكنها تقوم بدور الأرضية التى تبرز الشىء أمامها(**). لذلك فإن نقائصهم تبرز فضائل مايك، الذى يخدع رجال الشرطة

(*) اللقب هامر يعنى المطرقة أو الشاكوش - المترجم.

(**) التعبير هنا هو foil، وتستخدم فى السينما لتعريف دور "السنّيد"، وهى تعنى حرفيًا الرقاقة المعدنية، وشىء يستخدم لإبراز حسن شىء آخر - المترجم.

بسهولة عند نقطة تفتيش على الطريق. وهو ليس فى حاجة للعملاء الفيدراليين الذين يرجونه أن يقبل مساعدتهم. لكنه يصادق رجال الطبقة العاملة العاديين والذين يفتقرون إلى سرعة بديهته، بعضهم مهاجرون يتصرفون بطفولية، والآخرون يتسمون بالحمق ويتناولون العشاء مع عائلاتهم.

إذن فى عالم "قبلنى بإفراط" يعلو مايك كل الأشخاص الآخرين فى الذكاء والبراعة. وهو يستطيع أن يدخل أى مبنى، ويدقق فى كل دليل يمكن أن يقوده إلى حل اللغز، لذلك فإنه يحل أكثر الألغاز صعوبة. إنه لا يخاف. يتسم بالمهارة، والجاذبية الجنسية، والظرف، ورباطة الجأش. كما أنه يستطيع أن يكسب آية معركة، ويغرى الجميع بقبول دعوته، وحتى رجال الشرطة يعجبون به رغم ضغينتهم عليه. إنه لا يتعب ولا يترنح أبدًا، ولا يفقد مطلقًا القدرة على إطلاق ملاحظاته البارعة. وعلاوة على ذلك كله، وتحت تلك القشرة الصلبة فإنه يملك قلبًا شديد الرهافة ـ إنه الرجل الذى تشتاق له المرأة، ويحلم الرجال الآخرون أن يكونوه.

كان مايك هامر نوعًا واحدًا فقط من أبطال الفيلم نوار، كما يشير فرانك كروتنيك فى دراسته عن الفيلم نوار والذكورة، وكان جسد مايك ـ الأقوى مثلاً من جسد همفرى بوجارت ـ نوعًا واحدًا فقط من الصفات الجسمانية لبطل الفيلم نوار. لكن إصرار الفيلم نوار على عرض شخصية الرجل القوى الخشن ـ العاصف، المتحفظ، الذى لا يقهرذ فى جسد قوى خشن بشكل ما، يشير هذا الإصرار إلى مستقبل الذكورة بين أبطال أفلام الجريمة. وهو يستبق على نحو خاص استعراض الذكورة كما صورتها أفلام رجال الشرطة من نوع الأكشن. تلك الأفلام التى كانت ترضى ببراعة رغبات التلصص عند الجمهور، وتغذى متعة المشاهد بالأبطال الأقوياء البنية الذين يستمتعون بالضرب. ويختلف باحثو السينما فى تفسيراتهم للاستحواذ الذى تتسم به أفلام المخبرين الخاصين تجاه الذكورة، فإن كروتنيك على سبيل المثال يرى أن أفلام النوار تشير إلى قلق كامن بشأن الرجولة[٢٢]. لكن هناك إشارات خفية، من بينها السيجارة المتدلية من شفتى البطل خلال تلاكمه مع الأشرار، تشير إلى المتعة الفائقة فى الهوية

الجنسية والذكورية. وفى الحقيقة، إن جزءًا من المتعة فى مشاهدة الفيلم نوار أو فيلم أكشن رجال الشرطة يأتى من وقفة البطل الذى لا يهتز أبدًا، لأنه واثق كل الثقة فى ذكورته.

إن هذا يعيدنا إلى أفلام "هارى القذر". فبعد حوالى عشرين عامًا من عرض "قبلنى بإفراط"، استخدم فيلم "قوة ماجنوم" نفس الإستراتيجيات لتعريف الرجل المثالى، فكما لاحظنا سابقاً أن هذا الفيلم قام بتشكيل جزء من الجدل السياسى المتزايد حول طبيعة عمل رجال الشرطة الطيبين، وأهدافهم. وحدودهم. وعلاقتهم بالقانون. كان هذا الجدل هو الذى يقود حبكة الفيلم، كما أنه تم تقديمه على أنه صراع داخل هارى كالاهان. صراع بين نزعات الفاشية الجديدة واحترام القانون الذى يدعو إليه فى فيلم "قوة ماجنوم". يأخذ الفيلم عنوانه من مسدس هارى، وهو أيضًا رمز الرجولة والخصوبة، ومع نزول تيترات الفيلم، هناك مسدس ماجنوم أسود ضخم يصوب إلى اليسار. وعندما تنتهى التيترات يصوب إلينا. رمزًا لقوة الشرطة من جانب. وقوة الذكورة من جانب آخر. ومنذ ذلك الحين. كانت المسدسات والأضواء الكاشفة تعاود الظهور لتشير إلى الطريق الذى يجب أن نمضى فيه، مهددة من يخرج عن هذا الطريق.

لقد كان هارى كالاهان ـ مثل مايك هامر قبله ـ يجذب النساء كالذباب، لكنه "يهشهم" بعيدًا، لأنه مشغول بأمور أهم. وهناك فى "قوة ماجنوم" ثلاث نساء، من بينهن اثنتان تغازلان هارى. كما أن شرطة فرقة الموت مهووسة بهارى ومسدسه الضخم. لكن هارى يبدى اللامبالاة قائلاً: "إن كانت بقيتكم يستطيعون التصويب مثلهم فإننى لن أهتم لحظة واحدة إذا ما كانت الإدارة كلها منحرفة جنسيًا". لكن الفيلم يهتم بالفعل بالأمر، فهو يعرِّف الرجل الطيب باعتباره مستقيمًا (غير شاذ جنسيًا)، أما الشرير فهو ذو جنسية مثلية[٢٢].

وفى حالة هارى كالاهان. كما كانت مع مايك هامر. فإن الوقاحة والصفاقة هما من الصفات المتأصلة فى الذكورة، ودليل على رباطة الجأش والتحكم فى الذات. لكن جسد إيستوود الطويل المنتصب يعبر بشكل أفضل عن الرجولة الواثقة لبطل فيلم الأكشن. وعلاوة على ذلك فإن أفلام "هارى القذر" تذهب أبعد من "قبلنى بإفراط" وأفلام النوار الأخرى، حيث تميل الكاميرا إلى النظر فى وله

إلى جسد البطل وتستعرضه. كما أن أفلام "هارى القذر" بالميزانيات الأكبر والتقنيات الأفضل كانت قادرة على أن تتفوق على أفلام النوار فى تأسيس سيطرة البطل على المدينة، وهى تتعقب هارى بالكاميرات المحمولة فوق السيارات أو طائرات الهليوكوبتر وهو يجوب سان فرانسيسكو. وهى تستخدم حركاته لكى تضع حدودًا بين القانون وانتهاكه. ويمكن أن تجد مثالاً على ذلك فى أول أفلام السلسلة، عندما يمضى الشرير سكوربيو فى حافلة مدرسية مسروقة، وينظر من النافذة فيرى على جسر بعيد هارى، ينتظره بهدوء. ولكن خلال بقية السلسلة، فإن مسارات هارى فى المدينة تضع الخطوط التى يجب على الأشرار ألا يتخطوها. وكان فرضه الانضباط على المدينة، وفرضه على نفسه، جزءًا من ذكورته.

الذكورة والعنصر

كانت الشخصيات الرئيسية فى "قبلنى بإفراط" و"قوة ماجنوم" من البيض، وهو أمر قد نتوقعه باعتباره قضية مسلماً بها. (خاصة إذا كنا من البيض). وبذلك فإننا لا ندرك أن العنصر يدخل فى التعريفات السينمائية لكل من ضابط الشرطة الطيب، والرجل المثالى. ومع ذلك، وعلى المستوى الأيديولوجى، فإن أفلام الشرطة قدمت بشكل تقليدى تعريفًا للعنصر الأبيض باعتباره وضعًا أفضل. إنها لا تفصح عن ذلك بصراحة بالطبع، وربما قام صناع الأفلام بتوصيل هذه الرسالة بشكل غير واعٍ (بل قد يفزعون إذا أدركوا وجود هذه الرسالة فى أعمالهم). لكن الأفلام تحتشد بالمعانى التى لا يفصح عنها بصراحة، بما فى ذلك الرسائل حول العنصر أو العرق(٢٤).

وعلى سبيل المثال، إذا لم تكن هناك فى الفيلم شخصيات أمريكية أفريقية على الإطلاق، فإن الملونين قد يكونون أكثر وعياً من البيض بأنهم يشاهدون فيلمًا "يقوم على الفصل العنصرى"، كما تطلق عليه الناقدة أنّا إيفريت. فيلم تم استبعاد شخصيات مثلهم منه. وحتى لو أدرك البيض هذا الاستبعاد فإنه سوف يحمل معانى مختلفة بالنسبة لهم. وعلاوة على ذلك فإن مشاهدة فيلم "يقوم على التكامل"، أى يحتوى على بعض الممثلين والشخصيات الأمريكية الإفريقية، فإن الملونين سوف يكونون أكثر وعيًا من البيض بالترتيب العنصرى للأهمية، حيث

لا يستحق شخص من مجموعتهم أن يكون بطلاً. (مرة أخرى. إذا وعى البيض بهذا الترتيب العنصرى، فسوف تكون له تضمينات مختلفة بالنسبة لهم). وعلاوة على ذلك، ولأن إحدى متع مشاهدة فيلم شرطة تكون التوحد مع البطل، فإن الملونين سوف يفقدون بعض المتعة عندما يكون البطل أبيض. وإحدى الرسائل المتضمنة فى الكثير من الأفلام هى أن البيض "شاهدون متميزون أو مثاليون"(٢٥).

ومن الناحية التقليدية، فإن النصوص الفرعية(*) فى أفلام الشرطة، تفترض أو تتضمن أن السود أدنى من البيض. وفى فيلم "قبلنى بإفراط"، فإن الشخص الزنجى الأعلى مرتبة هو نات كينج كول، وهو موجود فقط على شريط الصوت يغنى "من الأفضل أن نغنى اللحن الحزين" فى مذياع سيارة مايك. وساقى الحانة الزنجى، والمغنية الزنجية فى بيجال فى الحانة التى يرتادها مايك بين الحين والآخر، يقومان فقط بوظيفة قطع الإكسسوار، لخلق الجو وإظهار مايك أنه شخص "على الموضة". كما يتم نزع إنسانيتهما عنهما أيضًا. أما إيدى مدير الصالة الرياضية الزنجى، فهو يقدم بعض لحظات التلطيف الكوميدى بسيجار شديد الضخامة، وقيامه ببعض جرائم تافهة، وجبنه، وهو لا يعتبر شخصية بقدر ما هو تشخيص لبلاهة الملونين. علاوة على ذلك، فإن مايك لا يكاد يلحظ وجود رجل زنجى فى شقة المرأة الميتة. يقوم بحزم أمتعتها. إن هذه الرسائل عن عدم أهمية الزنوج، مثلما هو الحال فى الرسائل المتوازية حول الأعراق فى فيلم "قبلنى بإفراط"، ترفع من قيمة مايك ومن كون الأنجلوساكسون عنصرًا أبيض.

ظهر فيلم "قبلنى بإفراط" وكانت حركة الحقوق المدنية على وشك أن تبدأ، ولكن بعد عقدين من الزمن حمل "قوة ماجنوم" رسائل مشابهة حول العنصر. إن "سنِّيد" هارى، ذلك الأمريكى الإفريقى إيرلى سميث (فيلتون بيرى) موجود أساسًا لتوضيح أن هارى ليس عنصريًا، وأنه أستاذ ممتاز، و"أب" طيب بالنسبة لإيرلى، على عكس بريجز، "الأب" السيئ لمجموعة رجال الشرطة المنتقمين. بل إن هارى ينقذ حياة إيرلى، لكن إيرلى ليس سوى "سنيد". إنه أقل نضجًا من هارى، وأضعف، وأكثر وسوسة، وهو لا يفعل إلا أن يتفرج خلال مشهد المطار عندما يقوم هارى بإنقاذ طائرة مختطفة. وعندما يكتشف هارى قنبلة فى صندوق

(*) الرسائل المتضمنة، أو ما بين السطور - المترجم.

بريده. وينقذ نفسه وجيرانه من التدمير. فإن إيرلى الأقل وعيًا يموت عندما تنفجر القنبلة فى صندوق بريده. وهكذا يوجد إيرلى لتوضيح بعض الصفات فى هارى، وليس باعتباره شخصية فى حد ذاته.

والمشهد الجنسى الأكثر صراحة فى "قوة ماجنوم" يتضمن قوادًا زنجيًا يغتصب عاهرة زنجية، ثم يضربها حتى الموت. وهنا يعتمد الفيلم على الارتباط الذى عاش طويلاً بين الزنوج والوحشية الجنسية. إن هذا المشهد لا علاقة له بالحبكة، لكنه موجود لكى يوحى بأن البيض أكثر تمدنًا من الزنوج، ولكى يعطى فرصة التلصص للمشاهدين الذين قد يتأذون من مشاهدة اغتصاب امرأة بيضاء.

وبالنسبة لأى شخص ينتمى إلى مجموعة تقوم الأفلام ضمنيًا بتشويه سمعتها. فإن الفرجة على الأفلام تستدعى ما يطلق عليه دو بوا "الوعى المزدوج": إن المرء مجبور على التوحد مع من يمارس القمع عليه، والتوحد فى الوقت ذاته مع مجموعته التى تمثل المقموعين[٢٦]. ومن أجل الاستمتاع بفيلم، فإن على المرء أن ينكر ذاته لدرجة ما. وبذلك فإن الفرجة تعيد خلق التراتب الهرمى الاجتماعى.

وتبدو أفلام رجال الشرطة من نوع الأكشن بأنها تتحدى الأعراف السائدة حول عدم التصادم مع الأقليات، فهى تصر على كون أبطالها من البيض. أما السود أو الملونون (على الأقل معظم الوقت) فيقومون بأدوار "سنيد" البطل[٢٧]. ومع ذلك. ومع الإقرار بمركزية العنصر أو العرق فى أفلام أكشن الشرطة، فإن نيل كينج يشير إلى أن مثل هذه الأفلام ليس مجرد أفلام عنصرية. فأبطالها ("الأجلاف") من الطبقة العاملة لن يشعروا بفقدان الأرض تحت أقدامهم إن لم يكونوا رجالاً بيضًا فى مهنة كانت حتى وقت قريب تستبعد الأعراق الأخرى. لكن كينج يشير إلى أن عدوهم الحقيقى هو الرجال البيض الأثرياء (أو بدلاؤهم فى شكل رجال الأعمال اليابانيين، أو الشواذ النازيين)، يتحالفون معهم إلى درجة كاملة حتى إن المشهد قبل الأخير من فيلم "السلاح الفتاك" يظهر الشريكين الزنجى والأبيض وهما يشهران مسدسيهما فى وقت واحد. ويستمر كينج فى القول بأن الأبطال ينتهون بالشعور بالذنب بسبب عنصريتهم، وهذا هو السبب فى أنهم يقبلون الكثير من العقاب قبل المشهد الأخير الذى يستعرضون فيه

بطولتهم. وبهذا التفسير فإن أبطال أفلام أكشن الشرطة لا يقومون بالدورية فى المدينة، بل إنهم يجوبون حدود كونهم من البيض، أو بمعنى آخر فإنهم يتعلمون كيف يمارسون عمل الشرطة على أنفسهم. وينتهى كينج إلى أن "المتعة تأتى من الفرجة على الرجل الأبيض وهو يدرك أن عليه أن يتماشى مع العالم المتغير، والفرجة على كل الآخرين الذين يتعاملون مع هؤلاء المهرجين"(٢٨).

وبرغم أن حجة كينج قد تكون معتمدة أكثر من اللازم على التحليل النفسى لأبطال أفلام الأكشن البسطاء، فإنها تصل على نحو متعجل - وإن كان مفيداً - إلى الاستنتاج حول معانى العنصر فى فيلم أكشن الشرطة. ويشير كينج إلى أن هذا النمط الفيلمى يدفع المشاهد إلى أن يفحص التوترات العنصرية، وينصت إلى الشخصيات من غير البيض وهم يجادلون بشأن سلطة الأبطال من الرجال البيض(٢٩).

وهناك مجموعة جديدة من أفلام المحققين ذات أبطال من الزنوج، وتتفادى هذا التصادم العنصرى المباشر فى أفلام رجال الشرطة، لذلك فإنها تدير المناقشات العنصرية على نحو أكثر كياسة. وفيلم "الشيطان فى زى أزرق" (١٩٩٥) يقلب تقاليد النوار ظهراً لبطن، فى الجانب الأكبر على نحو صريح بتقديم المحقق الخاص الزنجى إيزكييل (أو "إيزى") رولينز (دينزيل واشنطن). ويعيد الفيلم - بشكل فيه حنين إلى الماضى - خلق ضواحى الزنوج فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، ويكشف عن العنصرية الصريحة فى تلك الفترة. ويقدم السفاح مهزوز الأعصاب ماوس (دون شيديل) التلطيف الكوميدى فى تناقض واضح مع شخصية إيزى الأكثر نضجًا وتعقيدًا، ولكن بدلاً من الضحك على ماوس يتأمل الفيلم فى تعاطف ضرسه الذهبى، وملابسه الأنيقة، وعنفه الطائش.

والأفلام الأحدث تحاول بدورها أن توازن التعريفات العنصرية للشرطى الطيب كما جاءت فى الأفلام السابقة. ويقدم فيلم "أطلق النار لتقتل" (١٩٨٨) سيدنى بواتيه شرطيًا متقدمًا فى السن، يعمل مع شريك شاب وأكثر حيوية ونشاطاً فى مجال الحقوق المدنية (توم بيرينجر)، ويقومان معًا برحلة شاقة شمال غرب المحيط فى تعقب لأحد القتلة. ويعطينا فيلم "سبعة" (١٩٩٥) - أخيرًا - فيلم

شرطة حيث الشرطى الزنجى (مورجان فريمان) ليس فقط بطلاً. وإنما أيضًا ضابط أفضل من شريكه الشاب من "الواسب"(*) (براد بيت). وفى فيلم "عدو الشعب" (١٩٨٨) يقوم ويل سميث بدور البطولة بصفته محاميًا اضطر للتحقيق فى مؤامرة لمراقبة الناس، فى حين قام دينزيل واشنطن بأدوار شبيهة برجال الشرطة فى "جامع العظام" (١٩٩٩) و"رجل على نار" (٢٠٠٤).

تنقيح الذكورة التقليدية

كما تشير الأمثلة، فإن أفلام الشرطة فى أواخر القرن العشرين بدأت فى التعليق بشكل نقدى على المواصفات السينمائية السابقة حول الذكورة. وفى الوقت الذى استمرت فيه فى طرح السؤال حول ما يشكل الشرطة الجيدة، فإن بعض أفلام الشرطة أجابت الآن بشكل مختلف وأكثر شمولاً.

كان إحدى علامات هذا الاتجاه عرض فيلم "الشرطى الآلى"، وهو تقليد ساخر لشرطى إيستوود فائق القدرة، الذى لا يشعر بشىء، ولا يخاف من شىء، ويصوب على كل شىء فى مرمى بصره. إن "الشرطى الآلى" يتحدث بخشونة، لكن نكاته وملاحظاته البارعة مبرمجة كومبيوتريًا. وهو - مثل هارى - لديه مسدس أكبر من الضباط الآخرين، وفى مشهد يقتبس بشكل خاص عن "قوة ماجنوم" يقوم بهزيمتهم جميعًا خلال تدريب على الرماية، لكن الشرطى الآلى قليل العقل يستمر فى الرماية حتى بعد تدمير الهدف. والفيلم يواجه بشكل مباشر قضايا محددة، وهو يطرح السؤال: إذا كنا نستطيع بناء ضابط شرطة ميكانيكى - لا تجرحه طلقات الرصاص، ومبرمج لاكتشاف كل الأشرار، ومجهز لكى يقضى عليهم بلا توقف - فهل سوف يكون "هذا" هو الشرطى المثالى؟ يستكشف الفيلم هذه المسألة من خلال شخصية هى مزيج من ضابط شرطة (شبه) ميت يدعى ميرفى (بيتر ويللر)، ودرع كومبيوترى مثل الإنسان الآلى. وهذا الشرطى الآلى - نصف إنسان ونصف آلة - يحقق حلم الشرطى المثالى لأفلام الشرطة السابقة. ومن الحق أنه عنيف بشكل عبثى، لكن انتقامه يكاد أن يخلص ديترويت من الجريمة.

(*) "الواسب" تعنى "البروتستانتى الأنجلوساكسونى الأبيض"، وهم الأغلبية فى الولايات المتحدة - المترجم.

وعندما يكون على وشك أن يقتل الشرير رقم واحد فى ديترويت، الذى يدعى كلارينس بوديكر، فإنه يتلقى رسالة من كومبيوتره الداخلى: "حافظ على القانون". ومثل هارى كالاهان من قبله، فإن الشرطى الآلى يصبح فجأة مثيرًا للإعجاب لأنه "لا" ينفذ القانون بقوته فقط. وسرعان ما يكون لدينا سبب آخر لاحترامه: ففى المعركة الأخيرة مع الإنسان الآلى الشرير "إى دى ـ ٢٠٩"، ينتصر الشرطى الآلى لأن الجزء الإنسانى منه يجعله أكثر ذكاء. وعند نهاية الفيلم، ينزع عن نفسه غطاءه المعدنى، ويتخلى عن قواه الخارقة ويعود رجلاً عاديًا. لقد اكتمل بحث ميرفى عن الهوية، وبحث الفيلم عن الشرطى المثالى.

لكن انتقاد الفيلم للذكورة يتوقف فجأة عندما يتناول الأنوثة. لقد كان من أوائل الأفلام التى أدخلت المرأة فى الشرطة، وهو يعطى ميرفى زميلة هى آن لويس (نانسى آلين). ومع ذلك فإنه يأخذ وجهة نظر الرجل، ليسأل كيف تؤثر الشرطة من النساء على إحساس الشرطة من الرجال الذكورة. وعند اللقاء الأول بين آن لويس وميرفى، يتشاجران بالكلمات حول من يقود سيارة الدورية، وينهى هو الجدل بأن ينزلق ليجلس خلف عجلة القيادة. وفى مشهد لاحق نرى لويس تحضر القهوة لميرفى، وهو تصرف يفترض أن يوضح أنها تجاوزت الاهتمامات الصغيرة حول من يخدم من، لكنه فى الحقيقة يوحى بالعكس، فما تزال لويس ـ وهى ترحب بذلك ـ تابعة وخاضعة لميرفى.

كما أن لويس أقل كفاءة من ميرفى، فحين تمسك بأحد أفراد عصابة بوديكر الذى كان يتبول، تنظر إلى الأرض، مما يسمح للرجل بأن ينزع عنها سلاحها، لذلك فإنها لا تستطيع حماية ميرفى من نيران بوديكر. والمشهد يوحى بأن دخول المرأة إلى الشرطة يمكن أن يتسبب فى موت شريكها ـ وهو الأمر الذى كان يتوقعه المعارضون لوجود ضباط شرطة من النساء.

وقد قام آندى جارسيا ببطولة فيلم "شئون داخلية"، فى دور الشاب الجديد فى إدارة الشئون الداخلية لشرطة لوس آنجلس، فى حين قام ريتشارد جير بدور الشرطى الفاسد اللئيم الذى يتعقبه الشاب، ويبدى الفيلم وعيًا أكبر بمسألة النوع (ذكر أو أنثى)، ومع ذلك فإنه عاجز عن أن يتجاوز الحيرة العميقة بشأن الشرطة من النساء، والتى تتجسد هنا فى أداء مرهف للممثلة لورى ميتكالف، فى دور

شريكة جارسيا. إنها فى رتبة أعلى من رتبة جارسيا. وهو يحترم مهاراتها الفائقة، ويقدرها بصفتها صديقة، لكن الفيلم يجعله فى الوقت ذاته يعطيها الأوامر، ويصفها بكلمة عامية تعنى "مثلية الجنسية"، ويصيبها جير بالرصاص فى النهاية. وينتهى الفيلم دون أن يكشف لنا إذا ما كانت سوف تعيش. وتلك إشارة أخرى على حيرة الفيلم تجاه الشرطة من النساء.

ويذهب فيلم "صمت الحملان" للمخرج جوناثان ديمى إلى مدى أبعد، حين يتساءل عن الأفكار التقليدية حول ما يعنى أن يكون ضابط الشرطة طيبًا وحيدًا. إن البطلة كلاريس ستارلينج (جودى فوستر) نقية، وواضحة، وذكية، وشخصيتها تدمج بعض سمات أبطال الشرطة من الرجال فى الأفلام السابقة، وعلى سبيل المثال فبرغم أن الرجال يرونها جذابة فإن كلاريس تتجنب العلاقات العاطفية لتركز على عملها. والمنافس الحقيقى الوحيد لها بصفته بطلاً هو هانيبال (آكل لحوم البشر) ليكتر (أنطونى هوبكينز) المريض النفسى تمامًا، والشرير مقابل كونها تمثل الخير. ومثل الضباط من الرجال، لا تخفض كلاريس عينيها عندما يحدق فيها الآخرون، بل تبادلهم التحديق الصارم. إن ذلك الإصرار على حقها فى أن تنظر، لا يؤدى بها إلى التهلكة، كما يحدث مع نظرة ضابطة الشرطة فى فيلم "الشرطى الآلى".

وفى الوقت الذى تردد فيه شخصية كلاريس أصداء أبطال أفلام الشرطة السابقين، فإنها مع ذلك تخلق نموذجًا جديدًا، فهى لا تتحدث بخشونة أو تشتم الآخرين وتهينهم، وهى لا تعرف كل شىء (إنها تقول لهانيبال: "أريد أن أتعلم منك")، وهى ليست بلا مشاعر، فالحقيقة أن الفيلم يدور حول محاولتها التحكم فى مشاعرها تجاه موت أبيها، وحاجتها إلى والد طيب، وتعاطفها مع غير المحظوظين. وبرغم أن كلاريس تتحكم فى نفسها أمام الأهوال مثل هارى كالاهان، فإنها تستطيع أن تبكى أيضًا.

ومثل الكثير من أبطال أفلام الشرطة من الرجال، فإن لكلاريس مساعدًا زنجيًا، وهو فى هذه الحالة شرطية تحت التمرين، وبرغم أنها ـ أرديليا ـ أقل أهمية كشخصية من كلاريس، فإنها لا تتسم بسمات سلبية تناقض سمات

كلاريس الإيجابية. وتقوم المرأتان معًا بتعقب المجرمين (حتى قميص النوم! - كظلال من نانسى درو(*)). وتتعاونان لحل لغز هوية القاتل[٣٠].

ويطرح فيلم "الشيطان فى زى أزرق" نوعًا جديدًا من تحدى التعريفات السينمائية التقليدية لضابط الشرطة الطيب. وبرغم أن تيمة الفيلم الرئيسية هى العنصرية. فإنه أيضًا فيلم عن التحرر من المفاهيم المختلة للذكورة، وكينونة الرجل الجيد الطيب. ومن خلال شخصية إيزى رولينز. فالفيلم يوضح أن الرجل المثالى يمكن أن يكون قويًا خشنًا وحساسًا فى الوقت ذاته. وفى الوقت الذى كان فيه المحقق الخشن والساخر المرير فى أفلام النوار التقليدية شخصية ساكنة. متشكلة تمامًا من البداية. فإن شخصية إيزى تتطور فى حين يتعلم أن يتفوق على أعدائه. إنه فى البداية مفلس وعاطل عن العمل. وفى النهاية يخطط أن يصبح محققًا خاصًا. وفى المشهد الأخير نرى إيزى. ليس محاطًا بسيارات "الأسبور" والمسدسات التى كانت طويلة علامة على الذكورة. لكنه محاط بالأطفال والعائلات. إنه مشهد عائلى، وتجسيد لأحد أوجه الحياة، العادية. المسترخية. داخل مجتمع. وهى الحياة التى كانت أفلام الشرطة السابقة تستبعدها بصرامة.

وبدأت أفلام المحقق الخاص فى طرح السؤال أيضًا حول المغايرة الجنسية(**). والتى تسود فى قلب تعريف الرجل الحقيقى والشرطى الطيب، وجاء هذا التنقيح فى النمط حيث لا يتوقعه المرء. فى أفلام الأكشن حول رجال الشرطة. والتى تحتشد بالنزعة الجنسية. فتستعرض أجساد الرجال شبه العارية، والدم المتدفق، ومضارب البيسبول، وآلات دق الأسوار. والأسلحة الآلية. والألم الشبقى. والابتسامات الحنون، والرأس المحشورة بين عارضتين خشبيتين، والأطراف المضروبة السياط، واستخدام الإهانات والنكات الجنسية، والسادومازوكية التى لا تنتهى. علاوة على ذلك. فإن هذه الأفلام تحتشد أيضًا بالحب القوى بين الرفاق، وهو حب بين الرجال قد لا يصنعون به الكثير. لكنه

(*) شخصية نانسى درو بطلة لسلسلة روايات شعبية توالى على كتابتها الكثير من الكتاب بعضهم غير معروف، وتتسم الشخصية التى يبلغ عمرها حوالى الثامنة عشرة من العمر بالرقة والقوة معًا - المترجم.

(**) التعبير الذى يقصد به العكس من المثلية الجنسية - المترجم.

يفصح على الأقل بأن كلاً منهما يجد الآخر جذابًا. فماذا يجب علينا أن نصنع بكل تلك النزعة الجنسية والهيام؟

وهنا يفيدنا كتاب "أبطال فى الزمن الصعب" مرة أخرى. إن مؤلفه كينج يرفض أن يصف أبطال الأكشن بأنهم مستقيمون، أو شواذ، أو مزدوجو النزعة الجنسية، ويستنتج أنه بصرف النظر عن ميولهم الجنسية عندما يكونون مع زوجاتهم أو صديقاتهم، فإن أبطال الأكشن حين يكون بعضهم مع بعض يستمتعون بالجنس من خلال الضرب، وتمزيق الأوصال، والنكات الجنسية. "إن مارتين فى "السلاح الفتاك ٢" يقول: إنه سوف يفعل اللواط برجل، لكنه يتلقى فيما بعد طعنة سكين فى فخده. فيطعن خصمه بالسكين فى صدره. ثم يلقى عليه مقطورة وعلى وجهه ابتسامة سعيدة، وربما كان هذا هو اللواط الذى يقصده. فيما بعد، سوف يطلق أحد المجرمين الرصاص على مارتين، ويقوم مساعده روجر بقتل المجرم. ثم يأخذ مارتين الجريح بين ذراعيه ويهدهده، ويبدو الاثنان سعيدين بهذا الوضع، ويتبادلان النكات حول خطورة تدخين السجائر. ثم يقهقهان عندما يقول مارتين لروجر: إنه رجل جميل ويطلب منه قبلة". ليصل كينج إلى: "هنا تكمن النزعة الجنسية لأبطال الأكشن. إن هذا هو ما يريدون، وتلك هى الطريقة التى يعيشون ويموتون بها. والمشاهد الحاسمة فى هذا النمط تظهر عندما يترك هؤلاء الرجال النزعة الجنسية المستقيمة وراء ظهورهم، ويستسلمون لجانب أكبر من اللعب الجسمانى، إنها الصدمة اللواطية العنيفة تجاه أجساد الرجال. وهى الصدمة التى تجعل هذه الأفلام تصل إلى ذروتها الجماهيرية"[٢١]. إن أفلام الأكشن لرجال الشرطة تفسح المجال إذن لنزعة جنسية ليست مستقيمة أو شاذة أو مزدوجة. لكنها نزعة حادة. قوية. لعوب. فيما يسميه كينج "القتل اللواطى".

إن النظريات السينمائية تبرهن على صدقها من خلال الأفلام ذاتها، فهذا "القتل اللواطى" يؤدى إلى مستوى من فهم الفرجة على أفلام الشرطة من نوع الأكشن. حتى لو كان هناك فيلم ما لا يحتشد بالمضمون الجنسى أكثر من "داى هارد" أو "السلاح الفتاك". إن فيلم "القاتل" (١٩٨٩) من إخراج جون ووه يدور حول العلاقة بين قاتل مأجور يدعى جيفرى (شو يون فات)، ومفتش شرطة يدعى إيدى لى (دانى لى). وهذا الفيلم يمكن أن يوضح هذه النقطة. إن إيدى

يطارد جيفرى، وهو يدرس الاختيارات أمام المطارد والقيم التى يؤمن بها. وكلما درس أكثر فإنه يصبح أكثر إعجابًا به. فيقول: "إنه ليس سفاحًا عاديًا أبدًا". ويزداد الإعجاب بشكل خاص عندما يدرك أن جيفرى فى الحقيقة مهتم بشكل حاد بالعدالة. وفى اللقاء بينهما لا يستطيع كل منهما أن يبعد عينيه عن الآخر (جزئيًا لأن كل منهما يوجه مسدسه إلى وجه الآخر). وتدفعهما الظروف (حبهما للمرأة ذاتها، وكراهيتهما للعدو ذاته) إلى الشراكة معًا. والوقوع فى الحب. وليست هناك طريقة أفضل لوصف هذا الأمر. إن هذه الشهوانية الكامنة فى علاقتهما، ورومانتيكيتهما الجامحة، وأحلامهما الخيالية عن التوحد. تجعل فيلم "القاتل" فى جوهره قصة حب مثالية ومأساوية، برغم أنه أيضًا فيلم أكشن من هونج كونج، حيث تتراكم الأجساد وتنفجر السيارات. والحب هنا لا يمكن أن نسميه، فما أسماه كينج "القتل اللواطى" لا ينطبق هنا لأن ما هو مؤثر يتسم أيضًا بالاحتشام والعفة(٣٢). وليست هناك شتائم جنسية. وحتى من يتبادلون إطلاق الرصاص، يرتدون الحُلَل وربطات العنق، لكننا على الأقل نستطيع أن نرى فى السرد أنه يدور حول قصة حب عنيف ومأساوى.

الشرطة فى الأفلام ما بعد الحداثية والأفلام الانتقادية

تقوم أفلام ما بعد الحداثة. والتقاليد البديلة. بالتعليق حتى بطرق مختلفة على كل من أبطال أفلام الشرطة التقليدية. وعلى الأبطال الملتزمين بالأعراف السائدة وعدم انتهاك المتعارف عليه منها. وتقوم هذه الأفلام الجديدة بالسخرية من تقاليد أفلام الشرطة، لتقدم الأفلام ما بعد الحداثية محاكاة ساخرة لجدية الأفلام التقليدية، وتصنع أصنامها موضع الفكاهة. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "كلاب المستودع" (١٩٩٢) يهرج حول شخصيتين شبيهتين برجال الشرطة، أحدهما هو مستر أورانج (تيم روث) الضابط السرى الذى يعتقد اللصوص أنه شريكهم. ولأن مستر أورانج يصاب بجرح فى مشهد فى بداية الفيلم، فإنه يقضى معظم وقت الفيلم على الأرض لينزف حتى الموت من الجرح فى معدته. ولأن عذابه يبد كأنه يحدث فى الزمن الحقيقى، الذى يمتد بطول زمن الفيلم نفسه، فإنه يخلق توترًا بين توقعات المشاهدين بأن أحدًا سوف يطلب الإسعاف، ولامبالاة المجرمين بما يحدث. وحتى مستر هوايت (هارفى كايتل)، الشخص

الوحيد المهتم بمحنة مستر أورانج. يرفض استدعاء طبيب ويقضى معظم الوقت على الأرض مع أورانج، سجينًا فى تلك الرابطة المؤلمة التى تسخر من رفقة الرجال فى أفلام أكشن الشرطة. والشخصية الثانية الشبيهة برجال الشرطة هى حارس آمن نراه مقيدًا إلى كرسى. يعذبه بوحشية "مريض نفسى شديد البرودة" يدعى مستر بلوند، والذى يؤدى رقصة مغازلة، ويقطع أذن الحارس، ويتساءل: "هل كان هذا جيدًا بالنسبة لك كما كان جيداً بالنسبة لى؟". ولا يبدى الكاتب والمخرج كوينتين تارانتينو أى احترام لأبطال أفلام الشرطة التقليديين، بل إنه يستمتع بالسخرية منهم.

وهناك فيلم ما بعد حداثى آخر هو "فارجو"، والذى يسخر من بطل أكشن رجال الشرطة. ومن البطل الشرطى الحساس ثقافياً. وذلك من خلال شخصية البطلة مارج جوندرسون. فهى ليست امرأة فقط بل حاملاً أيضًا. إنها عادية ومتبلدة، مهووسة بالطعام، ومتزوجة من رجل أبله، ومع ذلك فإنها تقبض على قاتل. ويكون رد فعلها عمليًا وواقعيًا تجاه ما يصنعه بشريكه فى ورشة تقطيع الأخشاب. ويأخذ الكاتبان المخرجان إيثان وجويل كوين تلك الشخصية المثيرة للملل مارج، إلى عالم السخرية الذكية من تقاليد أفلام الشرطة، ويجعلانها شخصية لا تنسى.

ومن ناحية أخرى، فإن أفلام التقاليد البديلة تقدم رجال شرطة لا يجدون الخلاص، إنهم أرواح ضائعة مقضى عليها للأبد أن تهيم فى متاهة السخرية الكلبية. وعلى سبيل المثال يبدأ فيلم "أن تحيا وتموت فى لوس أنجلس" (١٩٨٥) بالعميل السرى الأكثر تقدمًا فى السن وقد أصيب إصابة قاتلة فى ظروف غامضة، ونحن لا نعرف إذا ما كان جزءًا من عصابة تزوير. يقرر زميله الأصغر أن ينتقم لموته. لكنه يمضى إلى هذه الغاية بوسائل غير مشروعة، لينتقل إلى أعماق قلب الظلام. وزميله الجديد ليشعر بالصدمة: "لماذا لا تذهب إلى المشتبه به وتفجر رأسه؟، أليس هذا ما تريده؟ أليس كذلك؟". لكن المنتقم يكون قد قرر بالفعل: "أستطيع أن أفعل كل ما أريد". وهذا هو ما يفعله، حتى يلقى هو نفسه مصرعه، وعند تلك النقطة يتولى شريكه الأمر باعتباره قد أصبح الشرطى الشرير، لتدور دائرة جديدة من الوحشية والخيانة.

وفيلم "حالة بركة" (١٩٩٠) فيلم انتقادى آخر، من بطولة شون بين فى دور الشرطى السرى الذى يعود إلى مدينته القديمة نيويورك، ليتردد على أصدقائه السابقين من رجال العصابات. وتصبح مهمته أكثر صعوبة كلما أصبح منقسمًا بين ولائه لرفاق الجريمة القدامى، وولائه للشرطة الذين يعمل معهم سرًا. إنه فى النهاية ينسحق تحت ضغط هذه الحياة المزدوجة، ويحاول أن يستقيل من الشرطة لكنه لا يستطيع. وينتهى الفيلم دون أن يحل قضية الولاء الممزق، بقتل كل الأشخاص خلال تبادل نيران عنيف فى إحدى الحانات، لكن شخصية بين تعيش، لكنه يبدو مقضيًا عليه أن يحيا حياة الندم والقنوط.

وتنجذب أفلام التقاليد البديلة أو الانتقادية إلى شخصية ضابط الشرطة الفاسد، لتصور أنه لا وجود لشىء اسمه الشرطى الطيب، وذلك مثل أفلام "الملازم الشرير" (١٩٩٢)، و"س و ج"، و"روميو ينزف". إن هذه الأفلام توحى ضمنيًا أيضًا أنه لا وجود لرجل طيب، وهى تختلف فى ذلك مع تقاليد النوار، التى تضرب بجذورها فيها. إن أفلام النوار تكشف عن عالم ضبابى حيث كل إنسان ملطخ بالخطيئة واليأس، لكن المخبر الخاص فيها مثير للإعجاب، رجل حكيم يستطيع أن يحل اللغز ويفوز بالفتاة. أما فى أفلام التقاليد البديلة عن رجال الشرطة، فلا يوجد بها أبطال. وعندما تنكر علينا الأفلام ما بعد الحداثية وجود أبطال، فإنها تفعل ذلك لكى تعلق على أفلام أخرى، ولكى تسخر من تقاليد أفلام الجريمة، لكن أفلام التقاليد البديلة تهدف إلى نفى فكرة البطل ذاتها.

***

وهكذا فإن أفلام التحقيق البوليسى تستمر فى التطور فى اتجاهات عديدة، متكيفة مع البيئات الجديدة، وتمتد إلى مناطق لم تكتشف من قبل، وتدمج آخر النزعات الثقافية، وتتلاقح مع الأنماط الفيلمية الأخرى. إن هذا التكاثر يمكن أن يصيب عالم التصنيف المنهجى بالجنون، لكنه علامة على حيوية النمط الفيلمى، ومن خلال دراسة الأنماط الفرعية يمكننا أن نفهم قدرة هذا النمط الفيلمى على التكيف مثل الأميبا.

هوامش الفصل الرابع

(١) الأفلام الأخرى من تلك المرحلة والتى تتضمن محققة من النساء تتضمن "الرجل النحيل" (١٩٣٤) وحلقاته الأربعة التالية، وجميعها من بطولة الزوجين اللذين يقومان بحل اللغز، ولعبهما ميرنا ليروى وويليام باول، كذلك فيلم هيتشكوك "ريبيكا" (١٩٤٠) وفيه جوان فونتين فى دور الزوجة الثانية الشابة التى يجب عليها أن تحل لغز هوية الزوجة الأولى، وفيلم "نانسى درو، صحفية" (١٩٣٩)، والذى يعتمد على سلسلة كتب شعبية عن محققة بوليسية شابة. ومن أجل تحليل مهم للذكورة فى بعض هذه الأفلام انظر تود ٢٠٠٥.

(٢) انظر خاصة جرينفيلد، أوزبورن، وروبسون ٢٠٠١ ب.

(٣) اللجنة الرئاسية لفرض القانون ووزارة العدل ١٩٦٧.

(٤) تظهر شخصية الشرطى الصارم مرة أخرى فى "سرى من لوس أنجلس" (١٩٩٧) متجسدة فى إكسلى (جاى بيرس)، المتقيد بالقواعد، ذى النظارات، الشاب، الذى يأخذ نفسه مأخذ الجد.

(٥) هذا العنصر من تقاليد النوار استمر فى الستينيات من خلال سلسلة جيمس بوند، التى تقدم بطلاً يشبه أبطال النوار فى كونه شقيًا ولطيفًا فى وقت واحد.

(٦) شيكيل ١٩٩٦، ص ٢٥٨.

(٧) فى نفس العام، عرض أيضًا فيلم سيجيل "ماديجان"، وهو فيلم شرطة يدور فى المدن أيضًا، كذلك فيلم بيتر بيتس "بوليت"، من بطولة ستيف ماكوين فى الدور النموذجى الأولى لرجل الشرطة.

(٨) رفض كل من بول نيومان الليبرالى، وفرانك سيناترا، دور هارى القذر قبل أن يقبله إيستوود الأكثر محافظة.

(٩) يكتب كارلوس كلارينس (١٩٨٠، ص ٣٠٣): "ظهرت مقالات نقدية لفيلم "هارى القذر" فى "نيويورك تايمز"، و"نيويوركر" باعتباره انتهاكًا للحقوق المدنية... وهوجم بسبب عنفه الزائد بواسطة الجميع تقريبًا". وللاقتباسات من هذه المقالات النقدية، ومن بينها باولين كايل فى "نيويوركر" التى آثار الفيلم لديها عداءً شديداً، انظر شيكيل ١٩٩٦.

(١٠) تتضمن الأفلام الأخرى من السلسلة "فرض القانون" (١٩٧٦)، "تأثير مفاجئ" (١٩٨٣)، "مراهنة خاسرة" (١٩٨٨).

(١١) وارشو ١٩٧٤ ب.

(١٢) وود ١٩٩٢، ص ٤٧٨.

(١٣) كاولتى، مقتبس فى مولتبى ١٩٩٥، ص ١٢١.

(١٤) فى "قاعدة معلومات الأفلام على الإنترنيت" imdb هناك ١٩٢ فيلمًا لاستغلال سوق الزنوج، بما يشير إلى أن النمط الفيلمى كان جماهيرياً. لكن هذه الأفلام وصلت إلى ذروتها الجماهيرية خلال السبعينيات. ويعتبر جورج (١٩٩٤، ص ٦٣) أن "روكى" (١٩٧٦) قد أوضح لهوليوود "أن جماهير أفلام الأكشن من الزنوج يمكن أن تنجذب إلى الأفلام التى تحتوى على شخصية زنجية ثانوية". لكنه وجه "ضربة قاضية لنمط أفلام استغلال الزنوج الذى كان يترنح بالفعل فى هذه الفترة". انظر أيضًا ريد ١٩٩٥.

(١٥) تاريخ الفيلم واعتراضات الشواذ عليه موضحة فى روسو (١٩٨٧) الذى يقول إن عرض فيلم "رحلة بحرية" كان "القشة الأخيرة فى تيار طويل من أفلام الرعب الهوليوودية" حول حياة الشواذ. (ص ٢٣٩). قارن فى ذلك ويليس (١٩٩٧) الذى يرى أن الفيلم "ليس كارهاً إلى هذه الدرجة للمثلية الجنسية، بقدر ما يستهدف الخيالات المثلية الجنسية التى يمكن أن يتعلق بها المتفرج". (ص ٢٣٣ هامش ٢٧).

(١٦) لوين ١٩٩٧.

(١٧) لين ١٩٩٧، ص ٧٨.

(١٨) لمزيد من الأمثلة انظر هيل ١٩٩٨.

(١٩) لتحليل أفلام صداقة الرجال انظر براون ١٩٩٣، وفوكس ١٩٩٣.

(٢٠) كينج ١٩٩٩، ص ٢.

(٢١) انظر تود ٢٠٠٥.

(٢٢) كروتنيك ١٩٩١، الجزء ٢. والجدال ملخص عند كينج ١٩٩٩.

(٢٣) يشير "قوة ماجنوم" تلميح إلى الشواذ جنسياً فى مشهد يقوم جار به مس من الجنون بمغازلة هارى.

(٢٤) أميس ١٩٩٢، داير ١٩٩٧.

(٢٥) إيفيريت ١٩٩٥ ـ ١٩٩٦، ص ٢٨.

(٢٦) دو بوا ١٩٩٧ (١٩٠٣)، ص ٤٩. ويشير المحلل النفسى فرانز فانون (١٩٦٨) إلى تجربته باعتباره عقلاً "مستعمَرًا" (بفتح الميم الثانية).

(٢٧) كينج ١٩٩٩، ص ٤٢. ويشير إلى أنه من بين ١٩٣ فيلم شرطة قام بدراستها، كان ٨٠ فى المائة من الأبطال من البيض، مقارنة مع ٤٠ فى المائة فى دور السنِّيد أو المساعد.

(٢٨) كينج ١٩٩٩، ص ١٦.

(٢٩) كريستوفر أميس (١٩٩٢) يشير إلى نقاط ذات علاقة حول أفلام أكشن الشرطة، ليلاحظ أن علاقة الصديقين من عنصرين (عرقين) مختلفين فى هذا النمط تأتى على العكس من التوليفة العنصرية فى القرن التاسع عشر، والتى كانت تضع الرجل الأبيض المتمدن فى مواجهة الزنجى المتوحش. فالشرطى الأبيض فى "السلاح الفتاك" وأفلام أكشن الشرطة الأخرى أكثر وحشية من الشريك الزنجى، وفى بعض الأحيان لا يكون الزنجى متحضرًا فقط، لكنه يحتاج أيضًا إلى إعادة صفات الذكورة إليه بواسطة زميله الأكثر وحشية. ويدرك أميس، مثل كينج، الملامح الخفية ذات النزعة الجنسية المثلية فى أفلام أكشن الشرطة التى تقدم زميلين صديقين، ويتحدث عن أن هذه الزمالة "علاقة سعيدة مضادة للزواج" (وهو مفهوم مستعار من ليزلى فيلدر) على طريقة روايات مثل "هاك فين" و"موبى ديك".

(٣٠) كان "صمت الحملان" يرفض الكثير من الافتراضات العنصرية والمعادية للمرأة فى أفلام الشرطة السابقة، وهو فى الوقت ذاته يعيد صياغة الروابط بين الإجرام والمثلية الجنسية. وشخصية بافالو بيل تكاد تكون مجموعة من الكليشيهات عن الرجال الشواذ: إنه يتواصل مع ضحيته الحالية فى حديث طفولى مخنث، وهو يكره النساء حتى وهو يحاول أن يصبح واحدة منهن. وفى رؤيتنا الأكثر شمولاً للفيلم، فإن بافالو بيل متشبه بالنساء، يرشق خاتماً فى حلمة ثديه، ويرقص

عاريًا. لقد قام "صمت الحملان" بقلقلة التحيزات الأخرى، لكنه استمر فى استنكار المثلية الجنسية.

(٣١) كينج ١٩٩٩، ص ١٧٧.

(٣٢) إنه عنيف لكنه لا يفتقر إلى النزعة الجنسية، مثل مشهد الكنيسة عندما يفرغ إيدى البارود فى جرح جيفرى، فى حين يعض جيفرى بأسنانه على عصا.

الفصل الخامس
أفلام القانون الجنائى

"نيك رومانو مذنب، لكننا أيضًا مذنبون، وكذلك ذلك الشىء الثمين الذى نسميه المجتمع... اطرق على أى باب، وقد تجد نيك رومانو".

محامى الدفاع فى فيلم "اطرق أى باب"

تعودنا أن من السهل أن نعرف أفلام القانون بأنها الدراما التى تقدم محاميًا رجلاً أبيض بطوليًا، يقوم بحل اللغز، وتصفية أية أزمة فى مجرى القضية. لكن تغير الأذواق، والمواقف تجاه القانون، وفهمنا لطبيعة القانون ذاته، قد جعلت هذا التعريف التقليدى يتآكل[1]. إن الجمهور المعاصر - لحسن الحظ أو سوئه - ليس لديه صبر طويل على المجادلات الطويلة فى ساحة القضاء. وعلى تلك اللمحات عن خلفية حياة المحامين الشرفاء. لذلك فإن الأفلام اليوم تميل إلى أن تحتوى على مشهد محاكاة قصير داخل قصة مغامرات طويلة تعطى أيضًا أحداثًا فى غرف النوم، ومعارك بإطلاق الرصاص. علاوة على ذلك فإن الأفلام المعاصرة تستجيب لوضع المحامين الذى يزدادترديًا، والشك الجماهيرى المتزايد حول فاعلية النظم القانونية. لذلك فإن هذه الأفلام نادرًا ما تصور المحامين أبطالاً ذوى هالات ضخمة. أو تصور قاعات المحاكم والأماكن التى يتم فيها تسوية المسائل الاجتماعية والأخلاقية الأساسية. وفى النهاية، فإن الدارسين أدركوا أن هناك مجموعة كبيرة من الأفلام، تتضمن "راشومون" (١٩٥٠)، و"افعل الشىء الصحيح" (١٩٨٩)، و"السقوط" (١٩٩٣)، و"عين الله" (١٩٩٧)، و"نهر الغموض" أو "النهر الغامض" (٢٠٠٣). تقدم تعليقها على المسائل القضائية دون أن تشير إلى

المحامين أو القانون. ولا تقدم هذه الأفلام فقط معلومات عن المواقف السائدة تجاه القانون. لكنها تشكل فى حد ذاتها معالجات قانونية وقضائية. وكان من نتائج ذلك الجدال بين دارسى القانون وعلاقته بالسينما حول كيفية تعريف فيلم القانون. وبرغم أن هذا الجدال لم يحسم بعد. فإنه أحدث وعيًا جديدًا بالنصوص الفرعية القانونية فى أفلام كان ينظر إليها لزمن طويل على أنها "عن" شىء مختلف.

ويبدأ هذا الفصل بمناقشة دراما ساحة القضاء التقليدية: شخصياتها الجاهزة، والحبكات النمطية، والتيمات المحورية. ثم يقوم الفصل بدراسة ما حدث لهذه الدراما عبر الزمن، بأن يحدد الخطوط الرئيسية لتطورها منذ الثلاثينيات. والعوامل الاجتماعية التى ساهمت فى انحدارها. وتتحول نهاية الفصل إلى الأفلام التى تبتعد عن الأماكن والشخصيات التقليدية فى هذا النمط من الأفلام. لكنها تقدم تعليقًا مستفيضًا عن طبيعة القانون والعدالة. وتتضمن هذه الأفلام أفلامًا تدخل بشكل واعٍ إلى الجدال القانونى حتى إنها تصبح جزءًا من الصراع لتحديد القانون وتعريفه. وخلال الفصل، سوف أستخدم مصطلح "فيلم القانون" للإشارة إلى الأفلام التى تتضمن محاكمة جنائية. وكذلك الأفلام التى تعلق على القانون الجنائى وإجراءاته خارج قاعات المحاكم وإدارات المحاكمات[٢].

دراما ساحة القضاء التقليدية

تضع دراما ساحة القضاء توترًا بين نوعين من القانون: القانون أو العدالة الطبيعيين غير القابلين للتغيير من ناحية، ومن ناحية أخرى القانون المعرض للخطأ الذى وضعه البشر. وهذه الأفلام تجعلنا نعرف مما تتألف منه العدالة فى الحالة الراهنة. ثم تستخدم هذا المثال خلفية لما يجب أن يكون[٣]. وفى الوقت ذاته، ترينا هذه الأفلام أن القانون الذى وضعه البشر يفشل (أو على وشك أن يفشل) فى أن يصل إلى هذا الهدف. وتمضى الأفلام لتلعب على التعارض بين ما هو قائم وما هو مثالى. وعادة ما تتضمن أفلام ساحة القضاء "شخصية غير عادلة"، إنه الشخص المسئول عن خلق ـ أو الحفاظ على ـ الثغرة بين العدالة والقانون الذى وضعه البشر.

كما تتضمن أفلام ساحة القضاء أيضًا "شخصية عادلة"، أو بطلاً يحاول أن يدفع بالقانون الذى وضعه البشر قريبًا مما هو مثالى حتى يتطابق مع إطار العدالة النموذجى. ويحدث حل العقدة فى هذه الأفلام عندما يصبح القانون البشرى متطابقاً مع هذا الإطار الأساسى. وعادة - وإن لم يكن دائمًا - ما تتمثل هذه الشخصية العادلة فى المحامى، وفى عدد قليل من أفلام ساحة القضاء تتجسد الشخصية العادلة فى عدة شخصيات فى وقت واحد. وعلى سبيل المثال فى فيلم "المرأة الموصومة" أو "المرأة سيئة السمعة" (١٩٣٧)، هناك "مضيفة ناد ليلى" (بيتى ديفيز)، والمدعى العام (همفرى بوجارت)، اللذان يعملان معًا لإدانة زعيم عصابة إجرامية منظمة يفرض سيطرته على النوادى الليلية فى مدينة نيويورك. وفى حالات نادرة، هنا أفلام تحتوى على مشاهد مهمة تدور فى ساحة القضاء، ليس فيها أية شخصية عادلة على الإطلاق، مثل "مكان تحت الشمس" (١٩٥١)، و"ساعى البريد يدق دائمًا مرتين" (١٩٤٦)، و"الرجل الخطأ" (١٩٥٦). كما أنها - على نحو ذى دلالة - لا تحتوى على أشرار بالمعنى الحرفى للكلمة. وهو الغياب الذى ينبع من رؤية متشائمة عن العالم بوصفه مكانًا حيث يخلق الناس مآسيهم، أو أن القدر يضربهم بشكل عشوائى(٤).

وفى أفلام ساحة القضاء التقليدية، يأتى جسر الهوة بين القانون والعدالة فى مشهد المحاكمة. حيث ينتصر المحامى الطيب على المحامى اللاأخلاقى فى إشارة لحل الأزمة فى الفيلم. ومع ذلك، فإن الكثير من أفلام ساحة القضاء تتضمن علامات أخرى أو إضافية على حل العقدة وعلى النجاح، فبعض هذه الأفلام ينتهى بالعودة إلى مكان المشهد الأول، إشارةً إلى استعادة التوازن الأصلى، والأفلام التى يؤدى فيها الظلم إلى افتراق حبيبين سعيدين تنتهى بمشهد لمّ شملهما. ففى فيلم ألفريد هيتشكوك "قضية باراداين" (١٩٤٧) على سبيل المثال، يعود المحامى (جريجورى بيك) إلى زوجته بعد الفراق بسبب دفاعه المشبوب بالعاطفة عن امرأة جميلة. وبالمثل، فى فيلم "شباب فيلادلفيا" (١٩٥٩)، هناك محام (بول نيومان) يدافع بنجاح عن صديقة قديمة تواجه اتهامًا زائفًا بالقتل العمد. وهو فى النهاية يغادر قاعة المحكمة ويده فى يد حبيبته القديمة ويتوجهان - بلا شك - لعقد قرانهما فى الكنيسة(٥). وفى تنويع على النمط، يقوم فيلم

"امرأة موصومة" بالجمع بين المرأة والرجل (المضيفة والمدعى العام) بعد المحاكمة، لكنهما يعرفان الفوارق الضخمة التى تفصل بين طبقتيهما الاجتماعيتين، وهكذا يودع كل منهما الآخر خارج المحكمة، وينسحبان متباعدين فى الليل الضبابى.

لكن هناك وسيلة أخرى تستخدمها أفلام ساحات المحاكم فى حل حبكاتها، هى أن تظهر فى النهاية أن العلاقات الشخصية الطيبة تتوازى مع العلاقات القانونية الجيدة. فالجميع يدرك ويقبل فى رضا حكم الأب / القاضى الحكيم. وتلك الأفلام، التى تحتشد بالتشوش حول السلطة والشرعية وتدهور العلاقات التى كانت من قبل قوية، تنتهى فى الأغلب بأب طيب، أو شخصية تمثل الأب (قد يكون قاضيًا أيضًا) يسوى القضية ويستعيد النظام.

وفى الوقت الذى يكون الكثير من أفلام المحاكمات من وحى التأليف، وتؤكد أن "أى تشابه مع أشخاص أحياء أو موتى هو مصادفة بحتة"، فإن أفلامًا أخرى تعتمد على قضايا حقيقية. إن فيلم "أشباح الميسيسيبى" (١٩٩٦) يحكى محاولات محاكمة قاتل بطل حركة الحقوق المدنية ميدجار إيفيرس، و"محاكمات نورمبيرج" (١٩٦١) - أحد أشهر أفلام ساحة القضاء - يدمج تفاصيل محاكمات جرائم الحرب العالمية الثانية الحقيقية، والسياق السياسى الأوسع فى الولايات المتحدة وألمانيا، وفيلم "إم" (١٩٣١)، و"أريد أن أعيش!" (١٩٥٨)(٦)، و"إكراه" (١٩٥٩)، و"باسم الأب" (١٩٩٣) تقوم بدورها على محاكمات حقيقية. كما أن أفلام ساحات القضاء تؤثر فى المجتمع، لتصبح وسائل اختبار، ومراجع شائعة، وبداية حملات من أجل الإصلاح. إن اسم أتيكوس فينش، المحامى البطولى فى فيلم "مقتل طائر مغرد" (١٩٦٢)، يتم الاستشهاد به مرة بعد آخرى فى حفلات منح الجوائز فى روابط المحامين، وأصبح فيلم "باسم الأب" الذى حكى فيه المخرج جيم شيريدان على نحو مؤثر عن قيام الحكومة البريطانية بتوجيه اتهامات باطلة خلال السبعينيات للرجال والنساء الأيرلنديين، هذا الفيلم أصبح مرجعًا للناس فى كل أنحاء العالم عندما يقومون بتقييم العنف السياسى فى أيرلندا. كما أن الأفلام التسجيلية عن المحاكمات، مثل "الوصى على الأخ" (١٩٩٢)، و"الفردوس المفقود: جرائم قتل الأطفال فى تلال روبين هود" (١٩٩٦)، و"الفردوس المفقود ٢: تجليات" (٢٠٠٠)، تهدف بصراحة إلى إثارة الإصلاحات التشريعية(٧).

التيمة الكبرى

معظم أفلام ساحة القضاء تركز على تيمة واحدة: صعوبة تحقيق العدالة. وحين تعالج وتستكشف مجالاً واسعًا من المسائل المتفرعة والثانوية. فإن النقطة الرئيسية هى الهدف، العدالة مراوغة، وتتطلب جهدًا بالغًا، وتكون فى الأغلب أكثر مما تبدو للوهلة الأولى. وتردد أفلام ساحة القضاء هذه التيمة بالكثير من الطرق. أحيانًا من خلال قصص الإدانة الزائفة. وأحيانًا أخرى بتوضيح صعوبة تحديد الفاعل الحقيقى، وأحيانًا ثالثة بالتأكيد على النقائص الجوهرية فى إجراءات العدالة الجنائية. والأفلام من هذا النمط تفصح عن الكثير من الآراء حول تعقيدات العدالة: فبعض الأفلام تدين القضاء للتأخير. وبعضها الآخر يثنى على القضاء، لأنه متمهل صبور، وبعضها يزدرى المحامين فى حين تمجدهم أفلام أخرى. وبعض هذه الأفلام تظهر مسئولى العدالة ينجحون بعد نضال طويل من الظلم. وبعضها يسخر بصراحة من إجراءات المحاكمات، لكن القليل منها يفشل فى التأكيد على أن العدالة هدف يحتاج إلى قدر كبير من العناية، وأنه لا يمكن الوصول إليها إلا بجهد كبير مع الكثير من التضحيات[٨].

ومن أجل تجسيد هذه التيمة. فإن عدداً من أفلام ساحة القضاء تصور إخفاق العدالة. إن فيلم "المحاكمة بواسطة المحلفين" (١٩٩٤) يظهر أمًا وحيدة (بلا زوج) تقبل تلبية نداء الواجب بأن تكون عضوًا فى هيئة المحلفين. لكى تحرف عن عمد اتجاه المحاكمة عندما يهدد المتهم زعيم العصابة وأعوانه ابنتها. وفى فيلم "عضو هيئة المحلفين" (١٩٩٦)، يتم تعويق العدالة عندما يقوم زعيم عصابة شرير (أليك بولدوين) بإكراه عضو هيئة المحلفين (ديمى مور) لكى تصوت بحكم "غير مذنب" فى محاكمة العصابة. وإلى حد ما فإنه يتم استعادة العدالة بعد المحاكمة، عندما تقتل عضو هيئة المحلفين زعيم العصابة، لكن كما يوضح الفيلم فإنه يتم تضليل العدالة خلال المحاكمة ذاتها. وفى فيلم "الحافة الخشنة" (١٩٨٥) تفشل العدالة أيضًا فى إدانة الشخص المذنب (هذه المرة من خلال تبرئته عن طريق الخطأ)، ولا تحقق العدالة إلا فيما بعد، عندما يطارد القاتل محاميته بدلاً من أن يكون ممتنًا لها. لكنها تقتله دفاعًا عن نفسها. (يسير فيلم "الخطاب" (١٩٤٠) فى مسار مشابه). وهناك تنويع سخيف على هذه الفكرة فى فيلم "غرفة النجم" (١٩٨٣)

من بطولة مايكل دوجلاس فى دور القاضى المنتقم. إنه وزملاءه غير راضين عن أحكام القضاء التى تجبرهم فيها قوانين الحقوق المدنية على إطلاق سراح مذنبين من الواضح ارتكابهم للجرائم، لذلك فإنه وزملاءه يستأجرون قتلة لإعدام هؤلاء المجرمين فى الشوارع.

وتصور أفلام أخرى كيف أن العدالة يمكن أن تخفق عند إصدار أحكام خاطئة أو غير عادلة بالإدانة. إن فيلم "اطلب نورثسايد ٧٧٧" (١٩٤٨) يحكى قصة رجلين من شيكاغو يدانان بتهمة قتل ضابط شرطة، ويصور الفيلم محققًا صحفيًا (جيمى ستيوارت) مقتنعًا ببراءة الرجلين، وبالتغلب على العقبات الهائلة للحصول على قرار بالعفو لإطلاق سراحهما. وينادى الفيلم بأن من المستحيل على شخص برىء، أن يبرهن على أين كان ذاهبًا فى مسرح الجريمة، خاصة بعد أن يكون قد قضى أحد عشر عامًا وراء القضبان. وفيلم "أريد أن أحيا!". وكذلك "باسم الأب"، و"مؤمن حقيقى" (١٩٨٩)، تركز أيضًا على الإدانة الخاطئة. فى حين أن فيلم "قتل مع سبق الإصرار" (١٩٩٥) يدور حول الفكرة المنطقية التى لا يمكن تجاهلها بأن ثلاثة أعوام فى الزنازين "المظلمة" لسجن ألكاتراز عقوبة غير ملائمة لسرقة خمسة دولارات من أجل إطعام طفل جائع.

وهناك عدد من الأفلام لا تجادل حول فشل العدالة، وهى تؤكد ببساطة على عوائقها وتعقيداتها. إن فيلم "المتهمة" (١٩٨٨) يبحث فى كون المشاهدين لجريمة اغتصاب مذنبين. وفيلم "امرأة موصومة" يستكشف إجبار أحد الشهود (إن المجرمين يجرحون وجه مضيفة النادى الليلى ويقتلون شقيقتها الصغرى). كما أن الفيلم التسجيلى "حارس الشقيق" يصور كيف أن الرجل الأكبر المتخلف عقليًا لا يستطيع الدفاع عن نفسه ضد اتهامه الزائف بالتحرش. والمتهم البرىء فى فيلم "إنهم لن يصدقونى" (١٩٤٧) قد يئس من محاكمة عادلة، فينتحر قبل أن يبرئه المحلفون مباشرة. والفيلمان "حفنة رجال طيبين" (١٩٩٢). و"صانع المطر" (١٩٩٧) يقومان أيضًا بالتأكيد على مراوغة العدالة.

وأفلام المحاكمات مفتونة بشكل خاص بمسألة الدفاع بعدم وجود المتهم فى قواه العقلية، باعتبار ذلك أداة لتصوير مخاطر تقرير إذا ما كان المتهم مذنبًا. وفيلم "إكراه" يطلب من المشاهدين أن يقرروا إذا ما كان الشابان اللذان قتلا

"كاختبار حقيقى للتفوق العقلى" مريضين عقليًا برغم كونهما عاقلين من الناحية القانونية. وهو ما يبرر عدم الحكم بإعدامهما. ويطرح فيلم فريتز لانج "إم" المسألة بشكل ضمنى. من خلال مشهد يجتمع فيه المجرمون فى مدينة ألمانية، فى مصنع خمور مهجور، لكى يحاكموا مغتصب الأطفال وقاتلهم الذى قبضوا عليه. إنهم يرفضون تسليم هانز بيكرت للشرطة خوفًا من أنه سوف يستأنف الحكم باعتباره مجنونًا. ومن أن الأطباء النفسيين سوف يقومون فى النهاية بإطلاق سراحه مرة أخرى. كما فعلوا قبل أن تبدأ سلسلة جرائمه الخاصة الحالية. إن زعيم المجرمين يؤكد لبيكرت أن "كل شىء سوف يجرى طبقًا لحكم القانون"، ويأمر أحد المجرمين بأن يقوم بدور محامى الدفاع. وأمام "المحلفين" من المجرمين، يعرض بيكرت دفاعه بحجة الجنون: "لم أستطع أن أمنع نفسى... هذا الشىء الشرير بداخلى" الذى يتعقبه فى "الشوارع التى بلا نهاية"، تمامًا كما يقوم هو بتعقب ضحاياه. وبرغم أن فيلم "إم" ينتهى بالعدالة الرسمية، فإنه لا يحل هذه المسألة التى أثارها حول إذا ما كان الجنون يبرئ المتهم الذى اقترف الجرائم بتلك الفداحة.

وبعض أفلام المحاكمات تستخدم لغز "من فعل ذلك؟" لكى تشير إلى قصور الإجراءات القضائية. وفيلم "انقلاب الخط" (١٩٩٠) يعتمد على محاكمة كلاوس فون بولو لمحاولته أن يقتل زوجته الثرية، والفيلم ينتهى (مثل المحاكمة ذاتها) بعدم إدانة المتهم وإن ظلت الشكوك حول أن هذه النتيجة جاءت بسبب نوعية المحامين ودفاعهم أكثر من براءة المتهم. وفى فيلم مثل "مفترض أنه برىء" (١٩٩٠) و"خوف غريزى" (١٩٩٦) تفشل المحاكمات مرة أخرى فى أن تكشف عن المجرم الحقيقى.

إن أفلام ساحة القضاء تفحص تعقيدات القانون الجنائى، لتصل إلى مجموعة كبيرة من النتائج حول الإجراءات القانونية، وتتراوح هذه النتائج بين التملق والاحتقار. فبعض هذه الأفلام يجد القانون مهيبا، وفيلم "حادث أوكس بو" (١٩٤٣) الذى يدور حول عمليات الإعدام بدون محاكمة واحد من هذه الأفلام. فهناك غريبان (أحدهما هنرى فوندا) يعبران مدينة معزولة فى الغرب الأمريكى، حيث يصبحان شاهدين على عنف العصابات(*). إن أصحاب الحظائر فى المدينة

(*) أو الغوغاء ـ المترجم.

يقبضون على ثلاثة مسافرين آخرين، ويعقدون لهم "محاكمة" سريعة على جريمة ارتكبت مؤخرًا، ويشنقونهم على إحدى الأشجار. وبعد إنهاء حياتهم مباشرة بإطلاق الرصاص عليهم يصل مأمور المدينة على عجل ليعلن أن الرجل الذى كانوا يعتقدون أنه مات ضحية جريمة القتل تلك ما يزال على قيد الحياة. يشعر الجلادون بالإحباط والندم ويندفعون إلى حانة، حيث تقرأ فوندا خطاباً كتبه أحد المدانين فى الدقيقة الأخيرة لزوجته، يقول فيه: "القانون أكثر بكثير من مجموعة من الكلمات توضع فى كتاب". وعلى نحو مثير للدهشة يفيض الخطاب برباطة جأش غير متسقة مع ظروف مَن كتبه، ليمضى قائلاً: "القانون هو كل شىء اكتشفه الناس حول العدالة. وحول ما هو صواب أو خطأ، إنه وعى الإنسانية".

كذلك فإن فيلم "مقتل طائر مغرد" مغرم بالقانون، وهو أيضًا حول الإعدام بدون محاكمة (إنه موضوع يثير إعجاب الإجراءات القانونية)[9]. المحامى التقدمى فى الفيلم آتيكوس فينش يقيم فى مدينة متخلفة فى ولاية جورجيا. وهو يتولى الدفاع عن رجل أسود متهم باغتصاب بيضاء من أهل المدينة. يجتمع أصحاب التيار المحافظ لإجراء الإعدام بدون محاكمة، لكن أتيكوس يحمى المتهم بأن يحرس السجن بنفسه. وخلال المحاكمة ذاتها، يتم تعويق العدالة بإدانة المتهم، لكن ممثل العدالة أتيكوس يزداد قوة، حتى إنه - بصريًا - يملأ قاعة المحكمة، عندما تنظر له الكاميرا من أسفل (يبدو عملاقًا) وقد أحاط به "الملونون" كأنهم يشكلون تاجًا على رأسه. ويعود فيلم "وقت للقتل" (١٩٩٦) لموضوع الرجل الزنجى المتهم بالعنف فى مدينة جنوبية. يدافع عنه هذه المرة أربعة محامين، والفيلم يجعل القضية صاخبة (وإن كانت أقل إقناعًا) عندما يجعل المحامين باحثين عن الحقيقة والعدالة[10]. إن القانون يتم تمجيده فى الأفلام التى تكشف فيها المحاكمات عن المجرم الحقيقى، كما فى "مستر لينكولن الشاب" (١٩٣٩)، و"قضية بارادين"، أو عندما يقوم محامٍ بطولى بالدفاع البليغ عن العدالة. كما فى "ميراث الريح" (١٩٦٠) و"محاكمات نورمبيرج" و"المؤمن الحقيقى". ويقصر فيلم "اثنا عشر رجلاً غاضباً" (١٩٥٧) أحداثه كلها على الغرفة الضيقة الخانقة، حيث تعقد هيئة المحلفين فى جريمة قتل اجتماعهم ويأخذون الإجراءات بجدية. إن أحدهم يريد الإسراع بإصدار حكم الإدانة حيث يستطيع اللحاق بمباراة بيسبول، فى حين

يستنتج آخر أن من المحتمل أن المتهم مذنب لأنه أجنبى. لكن "اثنا عشر رجلاً غاضباً" يقدم حجة قوية لصالح نظام المحلفين. حيث يكفى فرد واحد شجاع لضمان العدالة. قد لا يكون النظام مثاليًا كما يقول لنا الفيلم، لكنه ينجح فى النهاية، وهو نموذج مصغر للعملية الديموقراطية، حيث يؤدى البحث عن إجماع الآراء فى نهاية المطاف إلى القرارات الحكيمة.

فى مقابل هذه الأفلام المتحمسة للقانون توجد مجموعة من الأفلام تصور القانون والمحامين بشكل سلبى، مثل فيلم "الخطاب" حيث تتم تبرئة امرأة عن طريق الخطأ من جريمة قتل. فخلال المحاكمة يعرف محاميها أنها مذنبة لكنه يساعدها فى شراء خطاب إذا تم ضمه إلى الأدلة فإنه سوف يبرئها. إنها لا تعاقب إلا لاحقًا، وخارج النظام القضائى، عن طريق الأرملة الساعية إلى الانتقام. وهناك مثال آخر هو النسخة الأولى من فيلم "ساعى البريد يدق الباب دائمًا مرتين". حيث يوجد مدعٍ عام خائن، ومحامٍ خسيس. فخلال محاكمة كورا بتهمة القتل وانتظار حكم بإعدامها. يقومان بألاعيب قانونية أحدهما مع الآخر، إنهما ليسا خصومًا بل صديقين متنافسين لا يضعان كورا أو فرانك فى حسابات إجراءاتهما(١١).

ويمضى فيلم "السيدة من شانجهاى" (١٩٤٧) فى مهاجمة المحامين ورجال القانون بكل ما يملك من قوة. فالقاضى فى المحاكمة عجوز تافه، والمحامى معوق وعاجز جنسياً وكريه. والمحلفون يسلكون أسنانهم خلال المحاكمة، وتصبح المحاكمة ذاتها تهريجية. وفى هذا الفيلم. والنسخة الأولى من "ساعى البريد يدق الباب دائمًا مرتين"، يكون المحامون ذوو الأخلاق السلبية من اليهود، فى تأكيد لما يحدده الدارس السينمائى أنطونى تشيز بأن إحدى الصور السلبية للمحامى فى الأفلام هى المحامى النيويوركى صاحب الأساليب الملتوية(١٢). وهذا النموذج الأولى يتأكد فى النسخة الثانية من فيلم "ساعى البريد..." حيث المحامى المتلاعب يحمل اسم كاتز(*).

وهكذا فإن أفلام ساحة القضاء تحدد أحيانًا العقبات أمام العدالة فى المجتمع نفسه. فى حين تلقى اللوم فى أحيان أخرى على النظام القضائى وكل

(*) فى إشارة واضحة لكونه يهوديًا ـ المترجم.

رجاله المعرضين للخطأ. ومع ذلك، وعلى المدى الطويل، فإن الأفلام عادة ما تشير إلى أن العوائق تم التغلب عليها، وأن المدان عن طريق الخطأ يحصل على حريته، ويظهر البطل من بين أنقاض التعصب والظلم. لقد كان هذا نمطًا معتادًا بشكل ما، حتى حوالى عام ١٩٨٠. عندما (كما سوف يوضح الجزء التالى) بدأت أفلام ساحة القضاء فى التأكيد ليس على صعوبة تحقيق العدالة، بل على استحالة تحقيق العدالة.

تطور أفلام ساحة القضاء

برغم أن خطوط التطور لم تكن ثابتة أو قاطعة، فإنه يمكن لنا أن نميز ثلاث مراحل من تطور أفلام ساحة القضاء: فترة تجريبية بدأت فى أواخر الثلاثينيات وأثمرت "أفلام النوار حول القانون" فى الأربعينيات وبداية الخمسينيات، والفترة البطولة التى بدأت فى منتصف الخمسينيات وتلاشت فى أوائل الستينيات. وفترة النضوب منذ عام ١٩٧٠ وحتى الآن، وخلالها حاولت أفلام المحاكمات - دون نجاح - أن تواجه التحديات التى طرحتها الظروف السينمائية والسياسية الجديدة.

الثلاثينيات وحتى منتصف الخمسينيات:

التجريب وأفلام النوار حول القانون

كانت الثلاثينيات فترة تجريب، وعقدًا بحث فيه المخرجون عن طرق لتصوير الصراعات القانونية التى تكون مقنعة ومسلية فى وقت واحد. وشهدت بداية العقد عرض فيلم "ميلودراما مانهاتن" (١٩٣٤)، الذى يضع محاميًا طيبًا فى مواجهة مجرم، عندما يتتبع الفيلم الشخصية التى أدتها ميرنا لوى وهى تحاول فى البداية إصلاح صديقها المجرم بلاكى (كلارك جيبل)، ثم تصبح زوجة للمدعى العام المتحمس لقانون جيم (ويليام باول). وبرغم أن الرجلين كانا صديقين حميمين منذ الطفولة، فإن جيم يزج ببلاكى إلى المحاكمة، ويصبح فى النهاية حاكمًا للولاية، ويرفض تخفيف الحكم بالإعدام على بلاكى، ومنذ تلك النقطة يدخل الفيلم إلى مشكلة. فشخصية بلاكى الشرير جذابة، وهو يذهب إلى الكرسى الكهربائى بثقة وقد ارتسمت البشاشة على وجهه، حتى إن جيم يبدو بالمقارنة له قاسيًا متصلبًا. إنه يكسب المعركة القانونية لكن يخسر المعركة الأخلاقية.

وشهدت نهاية العقد عرض فيلم "مستر لينكولن الشاب". أكثر الأفلام بطولة فى عرض المحامين البطوليين. إن القانون يتم احترامه بانجذاب لينكولن له، ويوقر الفيلم الرئيس القادم ليس فقط باعتباره محاميًا شديد البراعة، بل أيضًا الأمريكى المثالى. كان الفيلم من بطولة هنرى فوندا فى دور لينكولن نحيل الجسم. والفيلم يستبق "مقتل طائر مغرد" بمشهد يسد فيه المحامى باب السجن الذى تم فيه احتجاز المتهمين، حتى يمنع الجمهور الصاخب الغاضب من الوصول إليهم. وتصبح المحاكمة هى أكثر لحظات الفيلم درامية عندما يكشف لينكولن ببراعة عن القاتل الحقيقى، لكن فى هذا الفيلم - مثلما فى "ميلودراما مانهاتن" - يفتقر البطل إلى خصم كريه. إن العدالة هنا ليست صراعاً بقدر ما هى نتيجة جاهزة.

ومع ذلك فقد كان هناك تناول آخر لفيلم المحاكمات تم استكشافه فى فيلم "الغضب"، الذى عرض فى عام ١٩٣٦، وكان يحمل بذور الفيلم نوار. إنه أكثر أفلام ساحة القضاء مرارة فى هوليوود (١٣)، وهو من بطولة سبنسر تريسى فى دور جو ويلسون، رجل شاب تم القبض عليه عن طريق الخطأ وسجن لاتهامه بالخطف، ويتجمع الغوغاء المطالبون بإعدامه بدون محاكمة خارج السجن ويشعلون فيه النيران، وكانت تلك هى أولى لحظات الغضب. لقد جاءت خطيبته كاثرين تبحث عنه، ويظهر جو من نافذة الزنزانة وقد بدا أن النار اشتعلت فيه، ويُفترض أن جسده قد احترق فى الانفجار الذى تلا ذلك. ومع ذلك فإن جو يعيش، ويخطط للانتقام ممن كانوا يريدون إعدامه بدون محاكمة. والذين يساقون إلى المحاكمة لقتلهم إياه. إنه يخفى حتى عن كاثرين أنه ما يزال حيًا. ويظل مختفياً حتى تتم إدانة المتهمين وإعدامهم - وتلك هى اللحظة الثانية للغضب - ولا يلين قلبه إلا لأنه لا يتحمل فكرة الحياة بدون كاثرين. وعند أكثر اللحظات درامية، يظهر جو فى المحاكمة ويفصح عن نفسه، لكن العفو عن المتهمين لا يجلب له أى فرح، إنه يظل كارهاً لهم بعمق، ويبقى نظام العدالة القضائية مداناً لفشله مرة ثانية فى أن يقيم العدل. وإذا كان فيلم "الغضب" يترك مرارة فى نفس المشاهد بعد أن يشاهده، فإن ذلك بسبب أن الظلم لا ينال العقاب، ويبقى ممثل العدالة - جوذ يحارب وحده دفاعًا عن نفسه، وليس من أجل قضية أكبر.

وبعد هذا العقد من التجريب، وصل نمط أفلام ساحة القضاء إلى الذروة خلال الأربعينيات، فى سلسلة الأفلام التى تحمل نزعة ساخرة مريرة (كلبية)، وأسلوباً تعبيرياً، والتى أطلق عليها الدارس السينمائى نورمان روزينبيرج ببراعة "أفلام النوار عن القانون"، والتى يكتب عنها أنها تصور "رؤية قاتمة ومشئومة للمحامين". وتقدم "مجموعة من الناس، بعضهم أبرياء تماماً. والبعض الآخر ليس على هذا القدر من البراءة. محاصرين فى نظام قانونى خاطئ إلى درجة كبيرة".

وعلى عكس معظم منتجات هوليوود التقليدية، فإن هذه الأفلام "تثير الشك حول قدرة الإجراءات القضائية فى تحقيق نتيجة "مرضية"[١٤]. (إن رؤيتها الكلبية للنظام القانونى، ورؤيتها القاتمة للإنسانية، تجعل أفلام النوار التى تدور عن القانون تستبق على نحو مهم المواضعات البديلة أو أفلام الجريمة الانتقادية، التى خلقت فى مرحلة لاحقة تقاليدها السينمائية الخاصة بها). بدأت هذه السلسلة بفيلم "الخطاب"، الذى يضع الإجرام على خلفية العنصرية الاستعمارية. ومع فيلم "غريب فى الطابق الثالث" (١٩٤٠ أيضًا)، وفى الفيلمين لا تتحقق العدالة إلا خارج النظام القضائى. وتبعهما أفلام مثل "ساعى البريد يدق دائمًا مرتين"، و"لن يصدقونى"، و"اطلب نورثسايد ٧٧٧"، و"السيدة من شانجهاى"، و"اطرق على أى باب" (١٩٤٩). وهذا الفيلم الأخير يحاول ألا يبدو البطل الطيب مستقيمًا، وذلك من خلال التشخيص واختيار الممثل: فالمحامى يلعبه همفرى بوجارت، وللشخصية خلفية حيث قضى طفولته فى أحياء الفقراء، مما يجعله قادرًا على أن يرد ضربة الرجل الشرير بضربة أخرى. وتمتد السلسلة إلى الخمسينيات بفيلم "الرجل الخطأ" لهيتشكوك، وهو قصة عائلة تحطمت بسبب القبض على عائلها لسبب خاطئ[١٥].

ومن الثلاثينيات وحتى الخمسينيات، جذبت أفلام ساحة القضاء المخرجين المهمين، مثل جون فورد فى مستر لينكولن الشاب"، وألفريد هيتشكوك فى "الرجل الخطأ" و"قضية باراداين"، وفريتز لانج فى "إم"، و"الغضب"، و"الشارع الداعر" (١٩٤٥)، و"فوق مستوى الشبهات" (١٩٥٦)، ونيكولاس راى فى "اطرق على أى باب"، وجورج ستيفينس فى "مكان تحت الشمس"، وأورسون ويلز فى "السيدة من شانجهاى"، وويليام وايلر فى "الخطاب". كانت هذه الأفلام فاتنة من الناحية

البصرية، وهى تستخدم زوايا الكاميرا الغريبة والأشكال ذات التناقض الحاد فى الأبيض والأسود والتى تثير الإعجاب بأفلام النوار بشكل عام. وأفلام النوار عن القانون تجعل الشخصيات ممثلة العدالة جذابة بأن تجعلهم خارج النظام (لامنتمين) بشكل أو بآخر، مثل الصحفى الذى يزيل آثار فوض المحاكمة فى "اطلب نورثسايد ٧٧٧"، والأرملة الماليزية القاتلة فى "الخطاب"، والمحامى خشن الطباع فى "اطرق على أى باب". وبالإضافة إلى ذلك فإنها تضع أمام الشخصيات الممثلة للعدالة خصومًا على نفس القدر، طغاة ظالمين يتضح أنهم هم أنفسهم نظام القانون الجنائى. وبذلك يمكن للمشاهد أن يرى الأمر من الجانبين. حين يتوحد مع اللامنتمى لنظام العدالة. والذى ينتهى به الأمر إلى أن يحقق الخلاص للقانون والنظام.

من منتصف الخمسينيات وخلال الستينيات: تقاليد البطولة

أخذت أفلام ساحة القضاء دورة نحو اليمين فى عام ١٩٥٧ بفيلم "اثنا عشر رجلاً غاضبًا"، الأول فى سلسلة من الأفلام التى تنتهى بأن العدالة يمكن تحقيقها من خلال ساحة القضاء. وهناك أفلام مثل "شاهد الاتهام" (١٩٥٧). و"تشريح جريمة قتل" (١٩٥٩). و"ميراث الريح". و"محاكمات نورمبيرج". و"مقتل طائر مغرد". استمرت فى تصوير المحامين رجالاً يجاهدون فى بطولة داخل النظام لتأكيد أن القانون الذى وضعه البشر يتطابق مع مثال العدالة. وهذه الأفلام تمد جذورها على "مستر لينكولن الشاب". و"حادث أوكس بو"، بإعجابها بالقانون، وقد أصبحت هى كلاسيكيات أفلام ساحة القضاء، والأمثلة البارزة فى العصر الذهبى لهذا النمط الفيلمى.

وهى تتسم بمنظور غير نقدى تجاه النظام القضائى، وهى نتاج لعصرها، وانعكاس لمجتمع أكثر ثراء وأمنًا، وأقل فوضى من أمريكا الكساد العظيم وسنوات الحرب العالمية الثانية. ومثل الروايات الأكثر مبيعًا التى اعتمدت هذه الأفلام على بعضها، فإن كلاسيكيات أفلام ساحة القضاء تقدم المحاكمات فى شكل أسطورى كساحات معارك للخير ضد الشر، وقاعة المحكمة فيها قاعة مقدسة، يظهر فيها انتصار الحقيقة بعد صراع بين العمالقة. كما حولت هذه الأفلام المحامين إلى أبطال ثقافيين. وتصورهم كعرافين محترفين، وحراس لتقاليد الوطن المقدسة.

وكلاسيكيات أفلام ساحة القضاء التقليدية أيضًا من الناحية السينمائية، وهى تستخدم أدوات تقليدية التناول، مثل اللقطة القريبة لشاهد عصبى، والانفجار العاطفى الدرامى للحاضرين فى قاعة المحكمة، وتستخدم فيها مطرقة القاضى كأداة للتأكيد على بعض اللحظات. وبالمقارنة مع أفلام النوار عن القانون، فإن التصوير فيها مباشر واستاتيكى إلى حد ما. ولا شك أنها بارعة من الناحية السينمائية. مثل تكوين لقطة لرأس أتيكوس فينش خلال "مقتل طائر مغرد" فى مشاهد المحاكمة. أو الانتقالات المرهفة لسيدنى لوميت (المخرج) فى استخدام العدسات وزوايا الكاميرا فى فيلم "اثنا عشر رجلاً غاضبًا"(١٦). لكن الاستخدام الدرامى لكاميرا فيها أقل من أفلام النوار عن القانون. وأقل راديكالية، وأكثر احترامًا إن جاز القول.

واحترام القانون وتوقيره يمضى بقوة فى فيلم "شاهد الاتهام" من بطولة تشارلز لوتون فى دور المحامى الإنجليزى العجوز أمام المحكمة العليا. والذى يتحدى تعليمات ممرضته ويقرر أن يدافع عن متهم بالقتل. إن قاعة المحكمة عند المخرج بيللى ويلدر واسعة، وضخمة، وتحتشد بالتقاليد وبالرجال العظام. إن المحامى الذى يرتدى باروكة المحاماة ويستخدم مهارته الشيطانية ينجح فى الحصول على حكم من المحلفين ببراءة المتهم، لكى يكتشف أن المتهم هو الذى ارتكب بالفعل جريمة القتل. إنه يحذر العميل: "لقد سخرت من القانون الإنجليزى"، ويتهمه بارتكاب خطيئة أكبر من القتل. وعندما يتلقى المتهم طعنات من زوجته السرية (مارلين ديتريتش) الذى كان يخونها هى أيضًا ويخدعها، فإن المحامى يأخذ عهدًا على نفسه بالدفاع عنها، وينتهى الفيلم بانتقاله السريع إلى القضية التالية، فقد عادت إليه الحيوية بفضل نضاله من أجل العدالة.

أما فيلم "محاكمات نورمبيرج" فيضع القاضى فى دور البطل، ويصور الفيلم محاكمة ما بعد الحرب العالمية الثانية للرجال الذين كانوا هم أنفسهم قضاة خلال الحكم النازى. وهو يركز بشكل متفرد على ما تصفه إحدى الشخصيات بقولها: " الجرائم التى ترتكب باسم القانون". والمسألة الرئيسية هنا هى إذا ما كان القضاة مسئولين بشكل أساسى عن القانون الذى وضعه البشر أو عن قانون طبيعى أسمى. هل هو أمر حقيقى - كما قال أحد المحامين - أن "القاضى

لا يصنع القوانين، إنه ينفذ قوانين بلاده"، أو أن القاضى مسئول عن نوع أعلى من القانون، العدالة ذاتها؟ والفيلم يجيب على هذا السؤال بشكل جوهرى من خلال الشخصية التى تترأس العدالة، وهو القاضى دان هيوود (سبنسر تريسى)، الذى يصوره الفيلم شخصًا متواضعًا له حس فكاهى يحاول أن يفهم كيف أن أكثر القضاة حكمة فى ألمانيا أمكنهم المشاركة فى النظام النازى.

أما النقيض للقاضى هيوود فهو الشخص الأهم فى المحاكمة (بيرت لانكستر)، عضو هيئة المحلفين المشهور بأنه "كرس حياته للعدالة، لمفهوم العدالة". وبرغم أن هذا القاضى الألمانى يرفض فى البداية المشاركة فى المحاكمة، فإنه سوف ينتهى إلى قبول مسئوليته عن إخفاقات النظام النازى، معترفًا بأنه مع المتهمين الآخرين كانوا يعرفون أن المحكوم عليهم ينقلون إلى معسكرات الاعتقال، ومن ثمّ فإن رجل العدالة هذا يدين نفسه لاختياره القانون الذى وضعه البشر بدلاً من القانون الطبيعى.

وفى فيلم "محاكمات نورمبيرج"، كما فى "اثنا عشر رجلاً غاضبًا"، و"شاهد الاتهام"، تقوم شخصية واحدة تملك الشجاعة الأخلاقية بتحقيق العدالة، فالقاضى هيوود يدين المتهمين، وبرغم الضغوط العالية لاستعمال الرأفة فإنه يصدر الأحكام بسجنهم مدى الحياة، ويؤسس قراره على أساس إيمانه بقانون أخلاقى يتسامى فوق القوانين التى وضعها البشر، وهذا القانون يجب أن يلتزم به كل البشر. ويعلن هيوود أن المرة الأولى التى شهدت إدانة قاضٍ ألمانى لرجل برىء فإن هذا القاضى انتهك هذا القانون الأخلاقى.

والتوتر بين تعطش الجماهير لعدالة سريعة من جانب، والحق فى محاكمة عادلة من جانب آخر، والذى تمت معالجته من قبل فى فيلم "مقتل طائر مغرد"، اكتشف مدى أبعد فى فيلم "ميراث الريح"، الذى يعيد تجسيد محاكمة صورية جرت فى عام ١٩٢٥. حيث أقام الأصولى ويليام جينينجز برايان دعوى ضد الليبرالى كلارينس دارو، يدّعى فيها أن المعتقدات الدينية يجب أن تملى الطريقة التى تدرس بها العلوم فى المدارس. لعب سبنسر تريسى دور دراموند، الذى يمثل شخصية دارو، الذى يدافع عن مدرس إقليمى يواجه اتهامات جنائية لتعليمه تلاميذه نظرية التطور، أما ممثل الادعاء (فريدريك مارش) فهو شخص محافظ

ديماجوجى غوغائى متزمت دينيًا. وتحدث المحاكمة فى هيلز بورو "حلية حزام الإنجيل". إن تعصب سكان المدن الصغرى، والتزمت الأخلاقى، يسريان فى قاعة المحكمة مع اختناق حرارة الجو فى الجنوب. بما يوحى بأن فرصة المدرس فى محاكمة عادلة تبدو منعدمة. وحجج درامونـد حول حرية الفكر تتحطم على صخرة أحكام هيلز بورو المسبقة. لكن برغم إدانة المدرس فإنه يتم الحكم عليه بدفع غرامة. لقد كان أداء تريسى الهائل فى دور درامون، الذى يذبح تنين حرفية النص الدينى، يجعل هذا الفيلم واحدًا من أهم أفلام المحاكمات على الإطلاق.

ويدور فيلم "تشريح جريمة" حول ملازم فى الجيش متهم بقتل رجل قد يكون أو لا يكون قد اغتصب زوجة الملازم، والفيلم أقل دراميـة فى تقديمه القضية، على الأقل من وجهة النظر المعاصرة. (فى زمن عرض الفيلم، ربما يكون الجمهور قد وجده مفعمًا بالحيوية. لكنه كان من أول الأفلام التى تتناول بصراحة الاغتصاب والعلاقات خارج الزواج، وكان المحامى الذى لعب دوره جيمس ستيوارت يخرج عن كل المعايير السابقة للياقة، فهو يعرض فى قاعة المحكمة اثنين من السراويل الممزقة). ومع ذلك فإن تصوير ستيوارت لدور هذا المحامى غير المتكلف، البسيط وإن كان حاذقًا فى مهنته، يؤكد النموذج الأولى لصورة المحامى البطولى الأمريكى تمامًا. إن هذه الشخصية ـ المصنوعة على نموذج إبراهام لينكولن ـ تنتصر من خلال الشرف، والذكاء، والدأب. ولا يشوب انتصاره شائبة إلا قليل من المفاجأة عند نهاية الفيلم.

وبرغم أن هناك أفلامًا أخرى غير كلاسيكية، تنتمى إلى هذه الفترة، فإنها تساهم فى المواضعات البطولية. ففى فيلم "شباب من فيلادلفيا" يلعب بول نيومان دور محامى الضرائب والشاب متعدد المواهب، إنه صديق لعمال البناء والسيدات الثريات على السواء، ومخلِّص أبناء الصفوة عندما يتشاحنون حول ثرواتهم. وفيلم "إكراه" يقدم ثالوثًا مقدسًا من رجال القانون: القاضى، والمدعى العام، والمحامى، وهم يحاولون بجهد بالغ تحقيق العدالة لمجموعة من الشباب القاتل العاق. والفيلم يصور، خاصة من خلال البلاغة المتقدة بالحماس للمحامى (دارو مرة أخرى، يلعبه أورسون ويلز)، القانون باعتباره نزيهًا، عظيمًا، يكاد أن يكون إلهيًا، على العكس تمامًا من الشباب المنغمس فى الملذات.

ويوجد عدد قليل من الأفلام فى تلك الفترة يبتعد عن الإجماع حول تمجيد القانون ورجاله. إن فيلم "مكان تحت الشمس" يقدم لغزًا، رجلاً كان يخطط بالفعل لقتل خطيبته الحامل، لكنه ـ وبصدق ـ غير متيقن من مسئوليته عن حادث غرقها فى مركب كانا فيه معًا. وهكذا فإن النائب العام لا يصيب كبد الحقيقة عندما يطالب بحكم الإعدام ليبدو شريرًا ومنتقمًا، وعندما يسير الشاب (مونتجمرى كليف) مساقًا إلى الإعدام نتساءل حول إذا ما كانت تلك هى العدالة، أو وحشية القانون. وفى فيلم تمرد على السفينة كين" (١٩٥٤). يحتفل المتهمون بانتصارهم القضائى على القبطان كويج فى الوقت الذى يقوم محاميهم (جوسيه فيرير) بجلدهم بسياط كلماته بسبب تمردهم على السفينة، فهم لو كانوا قد ساندوا القبطان عندما احتاج إليهم لكان التمرد غير ضرورى، وبرغم تبرئة البحارة قانونًا من تهمة التمرد، فإن المحامى يؤكد أنهم لم يكونوا أبرياء أخلاقيًا. وفى فيلم "أريد أن أعيش!"، يذهب الفيلم إلى مدى أبعد، ليصور كيف أن المسئولين فى القضاء الجنائى اتهموا بالخطأ امرأة بريئة (سوزان هيوارد)، ويرسلونها بوعى كامل إلى الإعدام فى غرفة الغاز. والفيلم يعتمد على قضية حقيقية حول باربرا جراهام، التى أعدمت فى سان كوينتين فى الخمسينيات، والفيلم يرويه الصحفى النادم على تقاريره الملتهبة حول القضية. ويقرر أن يفشى إخفاق العدالة[١٧]. وبالإضافة إلى هذه الأفلام الثلاثة. كانت بعض أفلام منتصف القرن العشرين تمضى فى اتجاه تملق القانون.

من السبعينيات وحتى الوقت الحاضر: نضوب النمط الفيلمى

بدت أفلام ساحة القضاء تتوقف للراحة بعد هذا الجهد البطولى، فظهرت على نحو متناثر بين عام ١٩٦٢ عندما ظهر "مقتل طائر مغرد"، وعام ١٩٧٩ عام ظهور "والعدالة للجميع"[١٨]. وخلال تلك الفترة، حدثت تغيرات هائلة فى صناعة السينما، والنظام القضائى، ومواقف الوطن تجاه السلطة. ومن الناحية السينمائية، أصبحت الأفلام أكثر اعتمادًا على الأكشن والعنف، وأصبحت الأفلام الملونة هى القاعدة، لتدفع المصورين السينمائيين للعمل فيما كان وسيطًا جديدًا فى الكثير من النواحى. كما أن القانون الجنائى تعرض لثورة فى الحقوق المدنية، والإجراءات القانونية التى تسمح بالاستئناف التلقائى فى القضايا الخطيرة. كما

أن حركات الاحتجاج الاجتماعى، والإحباط من الحكومة. وكلاهما ناتجان عن ووترجيت وحرب فيتنام، جعلا احترام القانون وتبجيله يبدو ساذجًا، وفى الوقت الذى دخلت فيه النساء والملونون إلى كليات الحقوق. مما كشف عن التحيزات وراء صورة الرجل الأبيض للمحامى النموذجى. لقد كان مطلوبًا إعادة صياغة مفهوم العدالة والظلم.

وداخل هذا السياق من التغيرات الجمالية، والقانونية، والاجتماعية، وجدت أفلام ساحة القضاء التى عرضت فى الفترة بين ١٩٦٢ و١٩٧٩ صعوبة فى أن تضع أقدامها على أرض صلبة. وعلى سبيل المثال، فإن فيلم "والعدالة للجميع" جاء فيلمًا أخرق ومشوشًا، وكان من بطولة آل باتشينو فى دور المحامى الشاب المتمرد، ويضيع الفيلم معظم طاقته فى انتقاد نظام الخصومة لأنه يهتم بمن يكسب ومن يخسر أكثر من اهتمامه بالحقيقة. وهناك مشاهد فى الفيلم تمضى إلى تصوير حصول المذنب على الحرية، فى حين يتم سجن البرىء. لكن الفيلم ينجح أساسًا فى التصوير الشجاع لقاعات المحاكم ليس باعتبارها قاعات مقدسة للعدالة، بل هى ممرات مزدحمة بمن يعقدون الصفقات. كذلك يأتى "حقل البصل" (١٩٧٩)، و"غرفة النجم"، ليقدموا صورة قاتمة للعدالة، كما أنهما من الناحية السينمائية غير متيقنين. لكن المادة القانونية فى هذه الأفلام ليست هى الجوهرية، بل يتم تنحيتها جانبًا بمشاهد الأكشن أو المرضى النفسيين. إننا لا نرى فى هذه الفترة استمرارًا للتقاليد الأولى لأفلام ساحة القضاء، بل محاولات مترنحة متعثرة لإعادة كتابة التوليفة الخاصة بهذه الأفلام. لقد كان صناع الأفلام فى الحقيقة يعيدون تصميم النمط الفيلمى، فى محاولة لخلق شخصيات جديدة تمثل العدل أو الظلم، والعثور على طريق جديدة لتصوير الفجوة بين القانون الطبيعى والقانون الذى وضعه البشر[١٩].

وقامت سلسلة من الأفلام التى تصور امرأة محامية بإعادة إحياء أفلام المحاكمات فى منتصف الثمانينيات، وبدأت هذه الأفلام على نحو باهر بفيلم "الحافة الخشنة"، وهو قصة عن محامية شركات توافق - على مضض - على الدفاع عن رجل متهم بقتل زوجته الوارثة على نحو بشع بالسكين. لعبت جلين كلوز دور المحامية تيدى بارنز، صاحبة العلاقة العاطفية مع عميلها جاك

فوريستر (جيف بريدجز)، والتى سوف تكتشف فيما بعد أنه القاتل الحقيقى. إنه يرتدى قناعًا وثوبًا أسود ويتعقب تيدى وهى فى سرير نومها. وهو تكرار لمشهد قتل الزوجة. لكن الضحية المقصودة كانت هذه المرة مستعدة.

فجّر فيلم "الحافة الخشنة" جدلاً حول إذا ما كانت تيدى بارنز. والمحاميات فى أفلام المحاكمات التالية ـ يمثلن محاميات محترفات ناجحات أو نساءً فاشلات. نساء تنتهكن طبيعتهن الحقيقية بالابتعاد عن المطبخ. وفى مقالة قانونية ذات منطق متماسك تذكر كارولين ليزا ميللر أن "الحافة الخشنة" فى الحقيقة يحول تيدى بارنز "من كونها محامية قوية إلى امرأة عاجزة، ليضعها فى المكان "الملائم والصحيح" لها، كما أن الفيلم يدور حول سلطة الرجل فى أن يعيد تشكيل هوية المرأة أو يدمرها بعنف". وتستمر ميللر لتلاحظ أننا لا نعرف أبدًا الاسم "الأنثوى" الكامل لتيدى، أو لماذا تحمل اسم رجل (تيدى). ومنذ البداية يحمى الفيلم شخصية القاتل بأن يخفى هويته. وعندما "يأخذ وجهة نظره فى مشهد قتل زوجته، فإنه يتبنى هويته"(٢٠). ويُظهر الفيلم كيف أن تيدى تخرج على الميثاق الأخلاقى لمهنتها بأن تتورط عاطفيًا مع جاك، وعندما تتكشف علاقتهما فى المحكمة تصبح هيستيرية نمطية.

وفيلمان من الأفلام الثلاثة التالية عن المرأة المحامية يشاركان "الحافة الخشنة" فى الافتراض بعدم إمكانية التوفيق بين العمل فى مهنة المحاماة وكون المحامى امرأة. إن فيلم "اشتباه" (١٩٨٧) من بطولة شير فى دور رايلى المحامية المجتهدة، بما يتضمن أن رايلى تدمر أنثويتها من خلال هذا الجهد الشاق فى العمل. إنها تعانى من القلق وعدم وجود علاقات عاطفية، لكنها تعود إلى الحياة عندما تقيم علاقة مع أحد المحلفين فى قضية كانت تدافع فيها، وبذلك فإنها ترتكب انتهاكًا مهنيًا يمكن أن يؤدى إلى إبعادها عن المحاماة، وهى تضع احتياجها لرجل قبل حياتها المهنية. وبنفس القدر من الافتقار إلى المهنية، نجد فى فيلم "دليل مادى" (١٩٨٩) محامية (تيريزا راسيل) تقع فى حب أحد عملائها (بيرت رينولدز)(٢١). أما فيلم "المتهمة" فهو أحد أفلام ساحة القضاء القليلة فى الثمانينيات التى تقدم محامية جنائية (كيلى ماجيليس) شخصية قانونية حقيقية، قوية، تتمتع بالكفاءة، وقادرة على التركيز فى عملها برغم وجود رجل فى حياتها(٢٢).

تزايدت أفلام ساحة القضاء خلال التسعينيات. لكن مع تصاعد الكم انخفض الكيف. وبرغم أن صناع الأفلام استمروا فى استخدام مشاهد المحاكمات لخلق التشويق، فإنهم نادرًا ما قاموا ببناء الفيلم كله لكى يتصاعد إلى الذروة فى مشهد المحاكمة(٢٣). وبدلاً من ذلك كانت مشاهد المحاكمات تدمج فى نسيج مشاهد أخرى أكثر حيوية، أى أنها أصبحت فقرات من فيلم تشويق وإثارة. وكانت هذه الأفلام تعكس محاكمات حقيقية حدثت فى تلك الفترة (مثل قضية أود جيه سيمسون. والاعتداء على رودنى كينج). وأظهرت كيف أن الإجراءات القانونية تضل طريقها. وبدأ الكثير من الأفلام بافتراض أن النظام محطم وغير قابل للإصلاح.

اعتمد فيلم "مفترض أنه برىء" على رواية ذات مبيعات عالية من تأليف المحامى سكوت تورو، وكان الفيلم من بطولة هاريسون فورد فى دور راستى سابيش، المحامى الجنائى المتهم بقتل زميلة له كانت له علاقة عاطفية معها. وتخفى الحبكة إذا ما كان سابيش مذنبًا أو بريئًا حتى مشهد الذروة. وبرغم تبرئته فى النهاية. فإن النظام القضائى يتم تصويره كقوقعة فارغة من نبلها القديم. إن الزخارف ما تزال على حالها. قاعات المحكمة المنمقة. والشكليات القانونية. ولكن تحت هذا المظهر الخادع يوجد شىء متعفن. وتنبع الرائحة الكريهة فى جزء منها من القاضى، الذى يمضى عنوة فى طريق تبرئة سابيش حتى يخفى إقدامه على عمل غير مشروع(٢٤).

ويتخبط النظام القضائى مرة أخرى فى فيلم "خوف غريزى"، حيث المحامى مارتين فيل (ريتشارد جير) يدافع عن صبى كورال الكنيسة الذى قتل قسًا. وعندما يعلم الجمهور أن القس كان قد تحرش بالمتهم الذى يعانى من مرض تعدد الشخصية، فإن الجمهور يتعاطف مع الهدف الذى يسعى إليه فيل: الحكم بأن الصبى غير مذنب بسبب جنونه. لكن فيل يعلم فى المشهد الأخير أن الصبى ادعى هذا المرض العقلى وأنه فى الحقيقة قاتل سادى. وعند هذه النقطة لا يكون لدى فيل ما يفعله، فقد تم خداعه وخداع النظام كله، وكذلك خداع المشاهدين بشكل ما. لأن الفيلم أخفى عنا الحقيقة بنفس الطريقة التى أخفى بها الصبى الحقيقة عن فيل.

وأظهرت أفلام المحاكمات فى التسعينيات القليل من الاهتمام بالمسائل الاجتماعية التى كانت تستحوذ على أفلام ساحة القضاء المبكرة. لقد أظهرت اهتمامًا مزعوماً بالمساواة واختيار الممثلين متعددى الأعراق والثقافات (مثل المحامى اللاتينى فى "مفترض أنه برئ"، والقاضية الزنجية فى "دليل إثبات" (١٩٩٢). لكن هذه الأفلام لم تقل إلا القليل حول الظلم العرقى والعنصرى. وبرغم أنها استخدمت هنا وهناك محاميات فى ساحات القضاء، فإن هذه الأفلام بدأت أقل اهتمامًا بمسائل الجنس (الرجل والمرأة). مما هى كانت راغبة فى أن تتضمن لقطات للمحاميات المثيرات وهن يخلعن ملابسهن. وأصبحت الفجوة بين القانون الذى وضعه البشر والعدالة الحقيقية مجرد وسيلة للتحايل فى الحبكة. وبالطبع كانت هناك استثناءات للجودة الرديئة بشكل عام فى أفلام ساحة القضاء فى التسعينيات، وميل هذه الأفلام للاستخدام الجنسى للمحاميات النساء. وكان من أفضل أفلام هذا العقد فيلم "باسم الأب". الذى يبدأ بمشهد مدهش باهر للأيرلنديين من العامة يقاومون رجال الشرطة الإنجليز. وبرغم أن الفيلم كان يتبادل بين مشاهد المحاكمة ومشاهد الآكشن. فإنه ظل محافظاً على تيماته. وكون المحامية امرأة فى هذه الفيلم ليس مقصوداً لذاته. ومسألة كونها امرأة ليس موضوعاً للبحث.

ومما له دلالة أن مخرج "باسم الأب" هو جيم شيريدان، الأيرلندى. ومقر شركته الإنتاجية يقع فى دبلن - والفيلم يستقى حيويته من الموقف السياسى والقانونى المؤلم الذى يصوره. وهناك أفلام بارزة أخرى فى التسعينيات تدور حول القانون تولدت عن الموقف السياسى والقانونى فى صقلية، عانت من الصدمة فى عام ١٩٩٢ بقتل القاضى المعادى للمافيا جوفانى فالكونى وزميله باولو بورسيلينو. إن صقلية تبقى مقسمة بسبب الصراعات طوال عقود بين المافيا والقوى المعادية لها، وهو الانقسام الذى أدى إلى ضريبة فادحة فى الأرواح، والنشاط الإجرامى، والفساد القانونى. لكنه ألهم أيضًا عددًا من الأفلام المهمة. ومن بينها فيلمان كتبهما وأخرجهما جانى أميليو، وهما "أبواب مفتوحة" (١٩٩٠) حول قاض يناضل ضد الفاشية فى صقلية خلال الثلاثينيات، و"أطفال مسروقون" (١٩٩٢) حول شرطى يكتشف أن عليه أن يخرج على القانون لكى

يساعد طفلين يكلف بنقلهما إلى صقلية. وهناك فيلمان آخران صنعهما ريكى تانيوزى: "المُرافق" (١٩٩٣)، الذى يركز حول قاضٍ صقلى، وحراسه، وصراعهما ضد المافيا. وفيلم "جثث ممتازة" (١٩٩٩) الذى يصور حياة القاضى فالكونى. وهناك فيلم آخر يدور حول حياة القاضى صنعه جوسيبى فيرارا باسم "جوفانى فالكونى" (١٩٩٣)، فى حين أن الفيلم المهم لماركو توليو جوردانا I cento passi (٢٠٠٠) يعتمد على قصة حقيقية حول شاب يتحدى المافيا. ومثل فيلم "باسم الأب" كانت هذه الأفلام الإيطالية تتسم بالحيوية والإحساس بالتلقائية والمعاصرة، والتى تنبع من تناول المسائل القانونية ذات المغزى والتأثير القومى.

والجودة المتواضعة والمخيبة للتوقعات فى أغلب أفلام ساحة القضاء الهوليوودية فى أواخر القرن العشرين تنبع ليس من سلبيتها تجاه القانون بقدر ما تنبع من اعتمادها على المواضعات البالية والتقاليد التى استنفذت أغراضها. والحقيقة أنها لم تكن تقول الكثير على الإطلاق[٢٥]. لقد كانت تفتقد الغضب أو أية علامات ودلائل أخرى تنبعث من الاقتناع بموقف ما. وبدت كما لو آن برامج الكومبيوتر هى التى كتبتها لتعيد إنتاج توليفات قديمة. وكانت تيمتها المعتادة. استحالة تحقيق العدالة ـ لا يتم الإيحاء بها بشكل مقنع من خلال حيل الكاميرا، والسيناريوهات التى تتلاعب بالحبكة، والحبكات التى يعاد تدويرها. ولم يكن غريبًا أن أفلام القضاء الهوليوودية قد حل محلها بالتدريج أفلام القانون التى تثير مسائل حقيقية حول العدالة والمسئولية. وإن كانت لا تدور فى ساحة القضاء.

أفلام القانون بلا محامين أو رجال قانون

يوجد جدال معاصر يدور بحيوية حول أفضل وسيلة لتعريف أفلام القانون، وهو جدال له دلالات واسعة، ليس فقط بالنسبة لهذا الفصل وهذا الكتاب. وإنما لفهم طبيعة القانون ذاته. والعلاقات بين الأفلام والمجتمع. وقد تبدو المسألة الرئيسية فى البداية تعليمية: هل يجب علينا تعريف أفلام القانون بشكل ضيق لكى نقصر هذا التصنيف على الأفلام التى تتضمن محاكمات، ومحامين، ومسائل تتم تسويتها فى المحاكم؟ وإن لم يكن الأمر كذلك، أين نضع الحدود؟ (فى لغة الدراسات السينمائية، فالمشكلة تكمن فى تقرير إلى أى حد يمكن الذهاب إلى

ما وراء حدود النمط الفيلمى التقليدى لفيلم ساحة القضاء[٢٦]. وأهمية هذه المسألة تتضح أكثر إذا ما نظرنا إلى الطريقة التى طرحها بها كتاب أنطونى تشيز "أفلام عن المحاكمات": "أين تقول لنا الأفلام (أو تُظهر لنا) يمكن أن نجد القانون؟". وإذا تجنبنا المسائل الفرعية التى تشتت التركيز، فإن تشيز يضع المسألة فى إطار، ليس حول الحدود (أين نرسم الخط؟)، ولكن بإزالة القيود: ماذا نتعلم من الأفلام حول طبيعة القانون، وأين يُوضَع القانون ويعمل؟ ثم يأتى السؤال المهم الثانى لتشيز: "كيف تكشف السينما أو تفصح عن العلاقة الحقيقية بين القانون والعدالة، بين المساواة والنظام القضائى؟"[٢٧] ويقترح تشيز تعريف أفلام القانون بأنها الأفلام التى تصور المحامين وعملاءهم، الموظفين والمواطنين، القضاء والمؤسسات الأخرى (على سبيل المثال: المشرعين، والشركات، والصحف، والشرطة) التى تتصارع حول المسائل القانونية، والقضايا، والتشريعات، والسياسات بشأن قاعدة القانون ذاته"[٢٨]. وهذا هو التعريف الذى سوف أستخدمه فى بقية هذا الفصل، برغم أننى سوف أقتصر فى المناقشة على أفلام القانون الجنائى.

إن صيغة تشيز تفتح الأرض السينمائية لأفلام القانون أمام الأفلام التى تناقش القانون الجنائى لكن لا يمكن حصرها فى تصنيف "قاعات المحاكم"، وهى فى الوقت ذاته تقدم مجالاً كافيًا تمنعنا فيه أن نبتعد عن منطقة القانون[٢٩]. ولكى نعود إلى تشبيه "الصناديق" الذى قدمناه فى الفصل الأول، فإن حل تشيز يشجعنا على أن ننقل الأفلام من صندوق أو تصنيف إلى آخر، وعلى سبيل المثال فإننا نستطيع أن ننقلها من صندوق "أفلام رجال الشرطة" إلى صندوق يحمل اسم "أفلام القانون"، كما سوف أفعل توًا مع فيلم "هارى القذر" (١٩٧١). إن هذا لا يعنى أن فيلمًا ما ينتمى بحق إلى تصنيف دون الآخر، لكنه يوضح أن نقل الأفلام بين التصنيفات يساعدنا على اكتشاف معانٍ جديدة وعلاقات لم تكن واضحة بين أفلام الجريمة والمجتمع. وفيما يلى سوف أناقش أفلام القانون الجنائى التى تعالج ثلاث مسائل: التوتر بين أهداف التحكم فى الجريمة والإجراءات القانونية الواجبة، والمشكلات الخاصة للمتهمين المصابين بالتخلف العقلى، ونزعة الانتقام. إن تلك المسائل بعيدة عن تلك التى ألهمت أفلام القانون الطيب، لكنها تقدم نقاط بداية مفيدة لتحليل أفلام القانون بلا رجال قانون.

فى الأغلب تميل أفلام القانون إلى التوتر المتنامى غير القابل للحل فى إجراءات العدالة الجنائية، بين الحاجة للتحكم فى الجريمة من ناحية، والرغبة فى حماية قانون الأفراد من ناحية أخرى. فى الدراسة الكلاسيكية "حدود قانون العقوبات" يتحدث هيربرت باركر عن هذا التوتر باعتباره "التناقض الأساسى (المعيارى) فى قلب القانون الجنائى"(٣٠). وهو الصراع المستمر بين نظامين للقيم أو بين نموذجين. إن نموذج التحكم فى الجريمة يهدف أساسًا إلى تحديد المجرمين وشل حركتهم، ويؤكد الفاعلية ويبدأ بمقدمة منطقية تقول بأن الشخص المقبوض عليه فى الأغلب مذنب. أما نموذج الإجراءات الواجبة فيهدف أساسًا إلى حماية الحقوق وضمان العدل، ويصر على صحة الإجراءات أيًا كان الثمن، حتى لو كان ذلك يعنى إطلاق سراح المجرم. وهدف باركر ليس تفضيل نموذج على آخر، وإنما أن يوضح لنا أن النموذجين يتذبذبان ويتنافسان على عملية العدالة الجنائية، وهو ما يتسبب فى صراعات سياسية بين فريقين. وفى الحقيقة أن كل الجدال الجماهيرى حول سياسة العدالة الجنائية يمكن أن يُرى باعتباره وجهاً من أوجه التوتر الذى لا ينتهى بين نموذج التحكم فى الجريمة ونموذج الإجراءات الواجبة.

وكما يتضح فإن الأفلام عميقة الاهتمام بهذا التنافس الأيديولوجى حول عملية العدالة الجنائية. وعلى سبيل المثال فى فيلم "هارى القذر"، فبرغم أنه يمكن اعتباره فيلم رجل شرطة، أو فيلماً عن منتقم، أو عن سفاح، فإنه يمكن رؤيته أيضًا باعتباره فيلم قانون ينادى بحماس بأن يسود التحكم فى الجريمة ويُعطى الأولوية على الإجراءات الواجبة. إنه يبدأ بمحاولة تأسيس الحاجة إلى مزيد من السياسات المحافظة، ويصر على أنه خلال الستينيات المغالية فى ليبراليتها فإنه تم إعطاء المجرمين الكثير من الحقوق، حتى إن سفاحًا طويل الشعر يضع شارات السلام يتجول الآن فى الشوارع، يقتل النساء الشابات ويزمجر: "إن لى الحق فى محامٍ". إن الضابط هارى كالاهان يعلن: "القانون مجنون". وهو فى حيرة عندما يعرف أن المدعى العام سوف يطلق سراح سكوربيو (السفاح) لأن هارى انتهك حقوق السفاح القانونية. وهكذا فإن المدعى العام، والعمدة الليبرالى الضعيف، والأحكام القضائية حول الحقوق الجنائية، تصبح

جميعًا ألعوبة فى يدى السفاح المريض نفسيًا، وتوجه الضابط هارى الذى ينكر ذاته، ولا يعرف الخوف، والمؤمن برسالته وتدفعه إلى أن يلعب ألعابًا "قذرة".

وهناك تعليق متضمن حول التوتر بين التحكم فى الجريمة، والإجراءات الواجبة، يمكن أن تجده فى فيلم ستيفن سبيلبيرج "تقرير الأقلية" (٢٠٠٢)، الذى يدور فى أجواء مستقبلية حول نظام الشرطة الذى يمكن به التعرف على الجريمة قبل حدوثها. (فى الخلفية المباشرة للفيلم توجد نتائج اختبارات دى إن إيه التى توضح أن الكثير من السجناء - بعضهم محكوم عليه بالإعدام - هم فى الحقيقة أبرياء من الجرائم التى أدينوا بسببها، لهذا فإن سبيلبيرج يهتم هنا بجودة الدليل العلمى، وحماية الحقوق حتى بالنسبة للذين يبدون مدانين تمامًا). والعالم فى "تقرير الأقلية" يبدو معتمداً بشكل غريب على "التخليل" (هناك ثلاث شخصيات موضوعة فى حمّام به سائل يطفون عليه بشكل دائم، وهم يدلون بتنبؤاتهم عن الجرائم التى سوف ترتكب، ومن يدانون بنية ارتكاب الجريمة يقضون حياتهم للأبد فى برطمان)، لكن نظام العدالة فى الفيلم يطابق تمامًا النظام الذى يدعو إليه نموذج التحكم فى الجريمة: نظامك فعال، صارم، ممتاز، لمنع الجريمة. إنه نظام لإقامة العدل قبل المحاكمة، أو حتى ارتكاب الجريمة، لكنه يثبت أنه ينقص الكثير عندما يصبح جون أندرتون (توم كروز)، رئيس إدارة التنبؤ بالجرائم - هو ذاته متهم بارتكاب جريمة سوف يرتكبها. إن أندرتون يدرك على الفور أن هذا النظام يفرض سيطرة شمولية على الأفكار، فيتحول إلى موقف الدفاع عن الإجراءات الواجبة، ويبدأ فى الهروب. وهناك أفلام رجال شرطة أخرى يمكن رؤيتها باعتبارها أفلام قانون بسبب اهتمامها بالشد والجذب بين موقف التحكم فى الجريمة وموقف حقوق المتهمين، ومن هذه الأفلام "أن تحيا وتموت فى لوس أنجلس" (١٩٨٥)، و"الشرطى الآلى" (١٩٨٧)، و"غرفة النجم"، و"الخط الأزرق الرفيع" (١٩٨٨).

والناس الذين يعانون من التخلف العقلى أو الإعاقات ذات العلاقة بالتخلف، قد تم تصويرهم جيداً بين الحين والآخر على شاشة السينما. وفى الأغلب بواسطة نجوم لامعين، مثل لون تشارلز جونيور فى نسخة عام ١٩٣٩ من "عن الفئران والرجال"، وجون مالكوفيتش فى نسخة عام ١٩٩٢، وكذلك داستين

هوفمان فى "رجل المطر" (١٩٨٨)، وشون بين فى "أنا سام" (٢٠٠١)، وتوم هانكس فى "فوريست جامب" (١٩٩٤)، وجوليت لويس فى "الشقيقة الأخرى" (١٩٩٩). والعدد القليل من هذه الأفلام يهتم بالقانون، لكن الأفلام التى تتناول المشكلات الخاصة للمتهمين المتخلفين عقلياً تقع فى تصنيف فيلم القانون. إن المسائل هنا تتضمن المسئولية الجنائية، فإلى أى حد يكون المتهم المعوق ذهنيًا مسئولاً عن أفعاله، خاصة إذا كان الآخرون قد تلاعبوا به؟ كما أن هناك أيضًا مسائل إجرائية، فقد يجد المتخلف عقليًا صعوبة فى التعامل مع نظام العدالة الجنائية، ويمكن الضغط عليه للإدلاء باعترافات زائفة.

بعض هذه المسائل قدمها فيلم "الفصل المعلق" (١٩٩٦) الذى صنعه بيللى بوب ثورنتون عن رجل متخلف عقليًا يدعى كارل، أطلق سراحه من مستشفى الأمراض العقلية كان قد قضى فيها عقوداً لأنه ذبح أمه وعشيقها بسبب سوء تفاهم. إننا نشاركه فى وجهة نظره، لنعرف مدى صعوبة فهم العالم والقيام بالفعل الصحيح. لكن وجهة نظرنا أوسع تساعدنا أيضًا على مراقبة كارل، الذى يدفعنا منظره المخيف إلى أن نفكر من خلال الأنماط الجاهزة الخاصة بنا حول ما هو "إجرامى" و"خطير". وهناك مضمون فرعى حول القانون يمكن أن نجده أيضًا فى فيلم "الميل الأخضر" (١٩٩٩) الذى يدور فى جزء منه حول قصة جون كوفى (مايكل كلارك دنكان) السجين البرىء لكنه بطىء الفهم، الذى سوف نشاهد إعدامه بتفاصيل مؤلمة. إنه رجل زنجى ضخم الجثة، ويطابق النماذج النمطية لما هو "إجرامى وخطير"، لكننا نعلم أنه أقرب إلى أن يكون مسيحًا، إنه برىء، ويصفح عن الذنوب، ويشفى الناس ولا يقتل، بل إنه يساعد الجلاد (لعب دوره توم هانكس) لكى يمضى فى مهمة إعدامه الحزينة. إنه لو كان قادرًا على نحو أفضل على الدفاع عن نفسه، فإن من المؤكد أنه لم يكن لينتهى على الكرسى الكهربائى فى نهاية هذا الممر الأخضر (بين زنزانته وغرفة الإعدام).

وإذا كان هذان المثلان يحتشدان بالنزعة العاطفية، والمفارقات السهلة، فإن فيلم "الوحش" (٢٠٠٣) يقدم بموضوعية أكبر نفس الرؤية حول المشكلات القانونية للناس ذوى الذكاء المحدود. إنه يعتمد على سيرة حياة آيلين وورنوس العاهرة المعوقة ذهنيًا وعاطفيًا، ويحكى الفيلم قصته من خلال وجهة نظرها،

ليظهر لنا أنها على الأقل فى بعض جرائمها كانت تدافع عن نفسها، وأنها عانت من تاريخ فى الإساءة العاطفية والجسمانية. لكن لأنها تفتقد القدرة على إثارة هذه المسائل فى دفاعها، فإن وسائل الإعلام استطاعت أن تحولها إلى سفاحة متوحشة. وهى الصورة التى سادت خلال معارك وورنوس القضائية حتى إعدامها. وعلاوة على ذلك فإن نيك بلومفيلد يوضح لنا فى فيلميه التسجيلين عنها "آيلين وورنوس: بيع سفاحة" (١٩٩٢)، و"آيلين: حياة وموت سفاحة" (٢٠٠٣)، يوضح أنها أصبحت فريسة لمحامٍ عديم الضمير، وأناس يريدون الربح من قصتها. وبنفس القدر من النزاهة يروى فيلم "دعه يأخذها" (١٩٩١) القصة الحقيقية لديريك بينتلى، الذى أصيب دماغه فى الغارات الألمانية على لندن خلال الحرب العالمية الثانية، مما قاده بسهولة إلى الجريمة على أيدى رفاق أكثر ذكاء، وكان عاجزًا فى الدفاع عن نفسه. هناك فى الفيلم مشهد محاكمة، لكن ما يقوله عن احتياجات الناس ذوى التخلف العقلى فى المحاكمات الجنائية يتجاوز تشوش ديريك أمام منصة القضاء. فالفيلم يصنع محاكمة ديريك وإعدامه فى سياق التغيرات الاجتماعية العميقة التى عاشتها انجلترا فى أعقاب الحرب العالمية الثانية. خاصة فيما يتعلق بظهور ثقافة الشباب التى هددت قيم الطبقة الحاكمة وامتيازاتها. وتجادل أفلام المنتقمين حول قوة القانون وهدفه. وأغلب هذه الأفلام تنادى بأننا فى حاجة إلى مزيد من القانون. إما للسيطرة على المنتقمين أو لنكمل النقص الذى يولد أساسًا هذه النزعة الانتقامية. وبالإضافة إلى ذلك فإن هذه الأفلام تحدد - من وجهة نظر صناعها - الناس الأكثر تهديدًا للقانون، سواء كانوا المنتقمين أنفسهم أو المجرمين الذين يسعى المنتقمون للسيطرة عليهم. وهناك عدد مدهش من هذه الأفلام يرحب بالنشاطات الانتقامية[٣١]. وكان فيلم "رغبة الموت" (١٩٧٤) هو الأول فى سلسلة جماهيرية لأفلام المنتقم كانت سببًا فى شهرة الممثل تشارلز برونسون. والفيلم يصور مهندسا معماريًا ليبراليًا من مدينة نيويورك ينظر إلى الجريمة باعتدال حتى يقتل المجرمون زوجته ويغتصبون ابنته. عندئذ يمضى بول كيرسى فى سلسلة من القتل حتى ينظف المدينة من الحثالة التى تفترس الأبرياء. وهو نشاط انتقامى يؤيده الفيلم. كما أن هذه النزعة الانتقامية يؤيدها مرة أخرى (وإن كان أقل إقناعًا) فيلم "رجل على نار" (٢٠٠٤) من بطولة دينزيل واشنطن فى دور حارس

طفلة تدعى بيتا، ابنة العائلة الثرية فى مدينة مكسيكو. وعندما يتم اختطاف بيتا يقرر الحارس إنقاذها والانتقام من المجرمين. كذلك فإن فيلم "قديسو بوندوك" (١٩٩٩) يرحب بشابين أيرلنديين يلبيان دعوة الله لتنظيف مدينة بوسطن من الجريمة. من ناحية أخرى فإن فيلم "قوة ماجنوم" يدين النزعة الانتقامية المتجسدة فى رجال الشرطة الذين يتجولون على دراجاتهم النارية. ويقتلون النساء الداعرات والرجال المجرمين الذين آخفقت القوانين الليبرالية فى إطلاق سراحهم. وهناك فيلمان آخران يبحثان فى علم الانتقام: فيلم "الموت والسيدة" (١٩٩٤)، حيث زوجة قاضٍ فى ريف غير محدد بالجنوب الأمريكى تجد نفسها دون توقع فى مواجهة رجل تعتقد أنه عذبها واغتصبها بوصفه مسئولاً فى النظام الفاشى السابق، وفيلم "السقوط" (١٩٩٣)، حيث يخرج رجل فاشل فى منتصف العمر عن طوره، ويندفع فى مواجهة كل القوة التى تبدو كأنها تتآمر لكى تجعل الرجال من أمثاله بائسين. لكن كل أفلام المنتقمين، بصرف النظر عن دقتها النفسية، توضح تمامًا دوافع هؤلاء الذين يتولون بأنفسهم تنفيذ القانون. وبذلك فإن هذه الأفلام تشكل معاً إحدى المعالجات الاقتصادية القوية تجاه القانون فى الثقافة الشعبية.

عدالة لا تزعم أنها معصوبة العينين

كل أفلام القانون الجنائى، سواء تضمنت أو لم تتضمن مشاهد فى ساحات القضاء، لديها إمكانية تشكيل أفكار المشاهدين حول طبيعة الشرعية القانونية، إما بفضل ما تقوله هذه الأفلام بالفعل أو ما تحذفه. إن فيلمًا مثل "محاكمات نورمبيرج" يشجعنا على التفكير فى القضاة باعتبارهم رجالاً ناضجين، يتمتعون بالرفق ورجاحة التفكير، ويكرسون أنفسهم تمامًا للمثل الأعلى فى العدل. وبالعكس، فإن الغياب الطويل للمحاميات من النساء على الشاشة، ثم تصويرهن فى مرحلة لاحقة باعتبارهن غير أكفاء، يعزز مفهوم أن الرجال هم المحامون الأفضل. وحتى عندما تهتم أفلام القانون أساسًا بمسائل خارج نطاق القانون، كما فى فيلم "راشومون" (١٩٥٠)، و"المحلف الهارب" (٢٠٠٣)، فإنها تظل قادرة على التأثير فى الرأى العام حول هذه المسائل، مثل مدى الاعتماد على شهادة شهود العيان، والدور الأسمى لمستشارى هيئة المحلفين.

ومع ذلك فإن بعض أفلام القانون ـ خاصة تلك التى تهدف إلى تحسين الإجراءات القانونية أو الكشف عن الظلم ـ تقدم آراء صريحة حول طبيعة القانون. وتهدف إلى المشاركة الفعلية فى صنع القانون. إن فيلم "دعه يأخذها" الذى يدور حول شخصية ديريك بينتلى، كان جزءًا من حملة استمرت خمسة وأربعين عامًا لتنظيف اسمه. وإظهار أن إعدامه يجعل القانون البريطانى يرتكب خطأ فادحًا. وبرغم أن بينتلى كان معاقًا ذهنيًا فقد تم شنقه وعمره تسعة عشر عامًا على جريمة قتل ارتكبها شخص آخر. وكان هو فى الحقيقة يحاول أن يمنعها. قادت هذه الحملة شقيقته أيريس. ونجحت فى عام ١٩٩٨ فى الحصول على العفو الذى لم يلغ فقط إدانة بينتلى. لكنه وضع اللوم فى إخفاق العدالة على كتفى اللورد راينر جودارد الذى كان آنذاك وزيرًا للعدل.

وهناك أفلام معاصرة تم صنعها لكى تشارك بوضوح وصراحة فى تغيير مأمول للقانون. مثل "القصة الرسمية" (١٩٨٥) الذى يهدف لإلقاء المسئولية القانونية على عاتق الأعضاء الرسميين لنظام أرجنتينى فاشى. وفيلم "القبض على آل فريدمان" (٢٠٠٣)، التسجيلى الذى يدور حول سياسات محاكمات الإساءة للأطفال. والفيلمين التسجيليين المصنوعين للتليفزيون "الفردوس المفقود: قتل الأطفال فى تلال روبن هود" (١٩٩٦). و"الفردوس المفقود ٢: تجليات" (٢٠٠٠). واللذين كانا جزءًا من حملة لإلغاء إدانة ثلاثة من الشباب مدانين بجرائم قتل مروعة فى ولاية أركنساس. إن لمثل هذه الأفلام هدفًا سياسيًا صريحاً: أن تصبح جزءًا من القانون بأن تساهم فى تحسينه. ومعظم الأفلام الإيطالية المذكورة سابقًا، ومعظم أفلام الجريمة السياسية. تتشارك فى هذا الهدف. وهذه الأفلام تشكل وجهًا من أوجه القانون. فهى تشكل تيارًا فى المعالجات الجماهيرية حول المسائل القانونية، وبذلك تصبح جزءًا من النضال لتعريف القانون وتحقيق العدالة.

***

ومثل كل الأفلام، فإن أفلام القانون تعكس ما يحدث فى المجتمع الأوسع. لقد عكست السينما فى أيامها الأولى رؤية أو آيديولوجيا للقانون على أنه عملية نزيهة وجليلة. والتى يرمز لها بالعدالة التى توازن بين الكفتين وهى معصوبة

العينين. وعندما خبا ذلك النظام من الاعتقاد. سايرت الأفلام ذلك لتصور القانون معرّضًا للخطأ، والتلاعب. وحتى الفساد الكامل. وبدأت بشكل ثابت فى اختزال مشاهد ساحة القضاء. وفى الوقت ذاته. بدأ الرأى العام فى اعتناق وعى ما بعد حداثى عن السلطة باعتبارها صراعًا بين الكثير من الأطراف والمعالجات، وعن القانون باعتباره حصيلة لهذا الصراع السياسى. وفى هذه الرؤية الأحدث، لا يوجد فقط فى كتب القانون. وإنما فى مواقع عديدة وآلاف من المجادلات. بما فى ذلك الثقافة الشعبية. والأفلام بوصفها وعاء لهذه المعالجات تساعدنا على المشاركة فى بناء القانون، وإعادة صياغة مفهوم العدالة.

هوامش الفصل الخامس

من أجل مساهماته فى النسخة السابقة لهذا الفصل. أدين بشكل خاص إلى أليكس هان.

(١) حول التغيرات فى فهم طبيعة القانون ذاته، انظر فريمان ٢٠٠٥ ب.

(٢) من أجل معالجة مختلفة بشكل ما "لأنماط عدالة ساحة القضاء"، ولكنها مثل هذا الفصل تحاول الوصول إلى استنتاجات شاملة. انظر سيلبى ٢٠٠١.

(٣) روبرت سى بوست (١٩٨٧) يقدم نقطة ذات علاقة فى مقالته "حول الصور الجماهيرية للمحامى". وهو يميز بين صورتين للقانون فى الثقافة الشعبية. ويكتب أن "مفهوم القانون" ذاته قد اتخذ معنى مزدوجاً". فالقانون هو من جانب تشريع إيجابى يمثل الدولة، وهو بهذا المعنى تقنى، وملتبس، ومعقد. ويمكن فى الأغلب مراوغته... ويصبح المحامون متهمين بكسر نوع مختلف من القانون مرتبط بالعدالة وقيمنا كمجتمع". ص ٣٨٢.

(٤) النسخة الثانية من "ساعى البريد يدق الجرس دائمًا مرتين" (١٩٨١) أصبحت أكثر ترهلاً، لأنها جزئيًا تفتقد الإطار القانونى للنسخة الأولى. لقد احتفظ كاتب السيناريو ديفيد ماميت ببعض مادة ساحة القضاء من النسخة الأولى، ولكن بدون المشهد الافتتاحى الذى يتم فيه تقديم فرانك إلى الفيلم من خلال المدعى العام، وبدون المشهد الختامى الذى يقوده فيه المدعى العام إلى الإعدام، وبذلك أصبحت المادة المتبقية غير متماسكة.

(٥) لأمثلة أخرى انظر "الرجل الخطأ"، و"ميلودراما مانهاتن" (١٩٣٤).

(٦) فى الوقت الذى تتم فيه فى العادة مناقشة فيلم "أريد أن أعيش!" باعتباره فيلمًا عن السجن وعقوبة الإعدام، فإنه يحتوى على مشهد محاكمة محورى.

(٧) فيما يتعلق بإصلاح الإجراءات، يزعم المخرج فريتز لانج أن فيلمه "الغضب" (١٩٣٦) ترك تأثيرًا على الطريقة التى يتم بها تقديم الأدلة فى المحاكمات التالية. وعندما قام بيتر بوجدانوفيتش بسؤال لانج لماذا استخدم أفلامًا فى مشاهد ساحة القضاء فى "الغضب"؟ أجاب لانج: "لم أكن أعرف الكثير عن الإجراءات فى محاكمة أمريكية، لذلك أعطتنى شركة مترو جولدوين ماير بعض الخبراء، وكانوا جميعًا معارضين لعرض الأفلام فى قاعة المحكمة (فى مشهد المحاكمة)... لكننى توليت الحرية فى أن أفعل ذلك، وفى القضايا الحقيقية بعد ذلك أصبح الأمر مسموحاً به أمام القضاء". (بوجدانوفيتش ١٩٦٧، ص ٢٩). وإذا كان "الغضب" قد أدى بالفعل إلى السماح بالمادة المصورة بوصفها دليلاً فى المحاكمات الحقيقية، فإن هذا مثال على تأثير الأفلام فى الممارسات القانونية الفعلية.

(٨) كارول كلوفر (٢٠٠٠) تقول إن أفلام المحاكمات تضع الجمهور مكان هيئة المحلفين، وتحول قاعة السينما إلى محكمة. إنها لا تذكر "راشومون" (١٩٥٠)، الذى سوف يناقش فى الفصل الثامن من هذا الكتاب، لكن من المؤكد أنه من أفضل الأمثلة على تشبيه قاعة السينما بقاعة المحكمة.

(٩) فى هذه الحالة يطارد الغوغاء المطالبون بالإعدام بدون محاكمة رجلاً زنجيًا، لكن فى أفلام أخرى من تلك المرحلة يكون الهدف من البيض. ويفضل المخرجون وكتاب السيناريو تصوير الإعدام بدون محاكمة بشكل يتسم بالشرف والنزاهة، بإظهار أن الزنوج هم الضحايا المعتادون، لكن كان

يتم منعهم من ذلك سواء عن طريق رؤساء شركة الإنتاج (بوجدانوفيتش ١٩٦٧، ص ٣٢، حول قيام إل بى ماير بالرقابة على فيلم "الغضب")، أو بواسطة إدارة ميثاق الإنتاج (انظر مولتبى ١٩٩٥، ص ٣٦٩ ـ ٣٧٠).

(١٠) برغم أن فيلم "وقت للقتل" يدين مقتل منتقمى الكلوكلوكس كلان الذين يطاردون الرجل الزنجى كارل لى هيلى، فإنه يناصر أفعال هيلى الانتقامية (إنه يحاكم فى قضية مصرع رجلين أبيضين لاغتصابهما ابنته). لذلك فإن الفيلم يتبنى وجهة النظر المناصرة للانتقام.

(١١) ومع ذلك فإن محامى الدفاع نجح فى الحكم بإطلاق سراح كورا مع استمرار المراقبة، برغم أنها متهمة بقتل زوجها. وفى وقت لاحق من الفيلم يعاد الاعتبار للمحامين كشخصيات، لكن الفيلم لا يشرح هذا التشوش فى الاتساق.

(١٢) تشيز ١٩٨٦، ص ٢٨٤، ٢٩٣.

(١٣) يشير النقاد إلى أن مرارة "الغضب" قد تكون مستمدة من خلفية المخرج فريتز لانج، الذى كان قد هرب لتوه من ألمانيا النازية إلى الولايات المتحدة. وربما يكون هناك بالفعل "تواز بين النمو المتزايد والخطر لكراهية الغوغاء فى "الغضب" من أجل الإعدام بدون محاكمة، وإرهاب هتلر". (إل أيزنر، مقتبس فى تشيز ١٩٨٦، ص ٢٩٧).

(١٤) روزنبيرج ١٩٩٦، ص ٢٨٢.

(١٥) برغم أن فيلم هيتشكوك "قضية باراداين" يحتوى على مشاهد محاكمة، ويعود إلى الأربعينيات، فإنه لا يتطابق مع تصنيف أفلام النوار عن القانون لافتقاده الإحساس بالفساد، ومكان الطبقة العليا وشخصياتها. والفيلم فى الحقيقة أقرب إلى الفيلم البوليسى منه إلى فيلم ساحة القضاء.

(١٦) فى سيرته الذاتية "صنع الأفلام" يصف سيدنى لوميت الحبكة المركزية فى تصوير الفيلم فى "اثنا عشر رجلاً غاضباً". ويقول: "كلما تكشفت أحداث الفيلم، أردت أن تبدو غرفة المحلفين أصغر وأصغر". وبذلك فإنه بدأ فى التحول ببطء إلى العدسات الأطول، وفى الوقت ذاته فى خفض الكاميرا من مستوى فوق العين إلى مستوى العين فى الثلث الثانى من الفيلم، وتحت خط العين فى الثلث الثالث، بما زاد من الإحساس بضيق المكان وبالتوتر. "وفى اللقطة الأخيرة، وهى لقطة خارجية تظهر المحلفين خارجين من قاعة المحكمة، استخدمت عدسة ذات زاوية واسعة... ورفعت الكاميرا إلى أعلى مستوى فوق مستوى العين"، بما أدى إلى فك التوتر الذى تراكم. (١٩٩٥ ص ٨١).

(١٧) فى مزيج غير معتاد، تقوم شخصية الصحفى بوظيفة ممثل الظلم وممثل العدالة معًا.

(١٨) هناك استثناء هو فيلم أورسون ويلز "المحاكمة" (١٩٦٢)، والذى يلتصق برواية فرانز كافكا وهلوساتها، ولا يحمل تشابهًا كبيرًا مع أى من أفلام ساحة القضاء. وهناك استثناء آخر هو "مدام إكس". أو "المرأة المجهولة" (١٩٦٦) من بطولة لانا تيرنر الذى يمكن اعتباره أسوأ أفلام المحاكمات على الإطلاق.

(١٩) انظر أيضًا "بيريتس" ١٩٩٦.

(٢٠) ميللر ١٩٩٤، ص ٢١٢، ٢١٣.

(٢١) فيلم "المجانين" (١٩٨٧) فيلم محاكمات يدور حول شخصية نسائية ليست محامية، بل هى فتاة حفلات ذات سعر غالٍ، تتهم بجريمة قتل، والفيلم يتفادى التصوير النمطى لمحاميات فى أفلام

ساحة القضاء الأخرى من تلك الفترة، ولكن من خلال تقديم نموذج نمطى سلبى آخر، وهو النمط الهستيرى الذى يعبر عنه اسم الفيلم.

(٢٢) من الاستثناءات الأخرى، التى سوف نناقشها لاحقًا، فيلم "باسم الأب". ولتحليل مفصل عن أفلام المحاميات، انظر الطبعة الأولى من هذا الكتاب، كذلك بيلى وبولوك وشرودر ١٩٩٨.

(٢٣) من الاستثناءات فيلم "رجال طيبون قلائل"، والذى يدور أساسًا فى ساحة القضاء، وليس فيه إلا القليل من "الأكشن". حقق الفيلم نجاحًا فى شباك التذاكر، وكسب الجماهير من خلال الحوار والدراما، وهذا نادر فى التسعينيات.

(٢٤) حول التدهور العام فى وضع المحامى فى الأفلام، انظر أسيموف ١٩٩٦.

(٢٥) قارن أسيموف ٢٠٠٥.

(٢٦) حول هذا الجدال، انظر جرينفيلد وأوزبورن وروبسون ٢٠٠١، وتشيز ٢٠٠٢. ويمكن أن تجد نظرة عامة مفيدة للمسائل ذات العلاقة فى روبسون ٢٠٠٥.

(٢٧) تشيز ٢٠٠٢، ص ١٣ من المقدمة.

(٢٨) تشيز ٢٠٠٢، ص ١٧٠.

(٢٩) جزء من هذه المناقشات فى بلاك ١٩٩٩، بتعريفه النضناض تماماً لأفلام القانون، بما يعطى مثالاً على هذا التشتت.

(٣٠) باكر ١٩٦٨، ص ١٥٣.

(٣١) يمكن أن تجد استثناء فى "عن الفئران والرجال". فبرغم أنه ليس فى جوهره فيلم انتقام، فإنه مهم فى حماسه لإدانة النزعة الانتقامية فى المشهدين اللذين يصوران الغوغاء يجرون الإعدام دون محاكمة.

الفصل السادس
أفلام السجن والإعدام

"هذا هو الجحيم، وسوف أقوم بدور الدليل والمرشد فى جولة به".

مأمور السجن الشرير فى فيلم "احتجاز"

تشكَّل نمط أفلام السجن خلال أيام السينما الصامتة. وعند نهاية هذه الفترة كانت الشركات السينمائية الكبرى تعرض فيلمًا أو اثنين حول حياة السجن كل عام[1]. وكانت هذه الأفلام الصامتة تتراوح بين قصص عن هروب من السجن، والتقويم للنزلاء، من خلال ميلودرامات تدور حول الإدانات والإعدامات الظالمة، وقد خلفت هذه الأفلام مفردات سينمائية دخلت فى لغة الأفلام الناطقة فى الثلاثينيات، وما تزال موجودة ـ بلا تغير إلى حد كبير ـ فى نجاح التسعينيات "الهروب من سجن شوشانك" (١٩٩٤)[2]. والأفلام من هذا النمط خيالية، لأنها تزعم أنها تكشف عن الواقع القاسى للاحتجاز والسجن فى الوقت الذى تمنح فيه المشاهدين هروبًا من بؤس الحياة اليومية، من خلال المغامرة والنزعة البطولية. وعندما تقدم أفلام السجن حكاية عن تحقيق العدالة فيما يشبه المعجزة بعد فترة طويلة من القمع القاسى، فإنها تساعدنا على الإيمان ـ حتى لوقت قصير ـ بعالم تتم فيه مكافأة الفضيلة التى عانت طويلاً. ولكن فى العقود الأخيرة، بدأ بعض صناع الأفلام فى صنع أفلام تنتقد التوليفات الخيالية التقليدية أو تتجنبها تمامًا، كإشارة إلى أنه بعد ما يقرب من مئة عام ربما يكون نمط أفلام السجن على حافة التشكل والتحول من جديد.

سمات نمط أفلام السجن

هناك مجموعة ثابتة من الشخصيات، والحبكات، والتيمات، تعاود الظهور مرة بعد أخرى فى أفلام السجن التقليدية[٢].

الشخصيات

كان فيلم "المنزل الكبير" (١٩٣٠) واحداً من أول أفلام السجن الناطقة، وهو يدور حول ثلاثة مدانين: باتش، الأكبر، مجرم عتيد متمرس بطرق السجن، وكينت المرشد الخسيس، ومورجان الوسيم، ابن الطبقة الوسطى الذى لا يفشى سراً ولا يخون صاحبه. ويتضح أن مورجان لم يفعل إلا أن يرتكب التزوير مرة واحدة فقط. وهو يهرب لفترة طويلة يحب خلالها شقيقة كينت. لكن يعاد القبض عليه ويساق إلى السجن كسير الفؤاد. وعندما يندلع شغب فى السجن يموت باتش وكينت، لكن مورجان يوقف الشغب وحده، ليكافأ بإطلاق سراحه. وعند نهاية الفيلم يتزوج شقيقة كينت ويعيش "فى الخارج"، حيث يمكن أن يبدأ من جديد رجلاً شريفاً. هناك شخصيتان أخريان فى الفيلم تؤديان أدواراً مهمة: المأمور الحكيم الصلب العادل، وهو يقول للسجناء: "من لديه شكوى فليأت لى... أنا أدير هذا العرض، وأنا جاهز لكم"، أما الشخصية الأخرى فهى "الفأر"(*) الذى يتسلل بين المساجين ليجمع المعلومات للإدارة.

تظهر هذه الشخصيات النمطية ذاتها فى فيلم سجن ثانٍ فى بداية الثلاثينيات، وهو فيلم هوارد هوكس "ميثاق الإجرام" (١٩٣١) الذى يحكى حكاية شاب مهذب أدين بالخطأ فى تهمة قتل. وحُكم عليه بالسجن عشر سنوات فى الإصلاحية. وفى السجن يرتبط بوب بالسجناء الآخرين، بمن فيهم جالاواى (بوريس كارلوف)، المجرم العريق الذى يخطط لانتقام قاتل. هناك سجين يخطط للهروب، لكن خطته تفشل بسبب مرشد. وتقول لنا العناوين: "وتمضى السنون، سنوات رتيبة كئيبة فارغة"، ونكتشف حقاً أن ست سنوات من الأشغال الشاقة فى مصنع الجوت فى السجن قد حطمت بوب روحياً وجسمانياً. إنه يقول للمأمور: "كان هناك شىء يستحق الحفاظ عليه، وكاد أن يضيع". ويقرر المأمور الطيب أن

(*) الجاسوس على زملائه - المترجم.

يكلف بوب بالعمل فى منزله، حيث يقع الشاب وابنة المأمور فى الحب. وعندما يُتهم بوب بجريمة قتل لم يرتكبها فإنه يرفض أن يكسر ميثاق الإجرام بإفشاء السر، حتى لو أدى به هذا الرفض إلى المشنقة، لكن ابنة المأمور تنقذه، ويحتضنان، ويُطلق سراح بوب.

إن العناصر المكونة لأفلام السجن تلك والأفلام المبكرة الأخرى أصبحت هى المادة الثابتة للنمط الفيلمى: النزلاء المحكوم عليهم، والمأمور الذى يمثله سلطة الأب، ومساعدة القاسى والحراس الغلاظ، والواشى الجبان، والسجين المتعطش للدماء، وبطل شاب إما برىء تمامًا، أو مدان فى جريمة صغيرة لا تسوغ سجنه. وهناك بعض الأفلام تنوع الشخصيات الثانوية، ففى فيلم "قتل مع سبق الإصرار" (١٩٩٥) على سبيل المثال يكون الرفيق ليس نزيلاً فى السجن وإنما محامٍ (كريستيان سليتر) يساعد السجين (كيفن بيكون) فى زنازين سجن ألكاتراز. ومع ذلك فإن هناك عددًا قليلاً من الأفلام يتلاعب بمسألة البراءة الأساسية للشخصية الرئيسية التى يجب أن يستطيع المشاهد التوحد معها. ففى فيلم "فى كل فجر أموت" (١٩٣٩) يكون البطل (جيمس كاجنى) صحفيًا مناضلاً، يتهم ظلمًا فى جريمة قتل بواسطة سياسى غير شريف، كذلك فيلم "رجل الطيور من ألكاراز" (١٩٦٢) من بطولة بيرت لانكستر فى دور المحكوم عليه لكن له قلبًا من ذهب. وفى فيلم "لوك ذو اليد الباردة" (١٩٦٧) هناك مجرم فى جرائم صغيرة (بول نيومان) يضحى بنفسه لكى ينقذ زملاءه المقيدين معه فى سلسلة واحدة من مراقب قاسٍ. وفى "مسز سوفيل" (١٩٨٤) هناك سجين (ميل جيبسون) وأخوه يهربان من السجن حيث كانا فى انتظار تنفيذ الإعدام. ومع ذلك فإنهما - حسب روايتهما - "بريئان مثل الجليد".

غير أن شخصية المأمور هى وحدها التى تتغير على نحو له مغزاه عبر السنين. فالمأمور المتعاطف الذى يشبه الأب فى الأفلام الناطقة الأولى يصبح وحشاً بلا قلب. وفى عام ١٩٨٤، عندما عرض فيلم "مسز سوفيل"، تطور المأمور ليصبح شخصاً خسيسًا، بدينًا، قاسيًا، بلا مشاعر، وفى عام ١٩٩٥ ومع عرض "قتل مع سبق الإصرار"، يبدأ السجان (جارى أولدمان) يومه بتقطيع لحم السجناء بموسى. وفى عام ٢٠٠١ جاء فيلم "القلعة الأخيرة"، حيث المأمور

(جيمس جانولفينى) يطلق الرصاص على النزيل الذى ينافسه فى كسب ولاء المحكوم عليهم، وذلك أمام كل الناس فى السجن. وفى فيلم "بروبيكر" (١٩٨٠) يلعب روبرت ريدفورد دور مأمور بطولى. وذلك استثناء للقاعدة فى إضفاء مزيد من الشر على شخصية المأمور. حيث مهمة بروبيكر هنا هى إصلاح حال السجن الذى أثرى فيه المأمور السابق من الرشاوى، والذى كان يشجع السجناء على اغتصاب وتشويه بعضهم بعضا.

أما فيلم "الهروب من سجن شوشانك" فيتضمن أنماط الشخصيات التى تكاد ألا تتغير منذ الثلاثينيات: السجين البطل، وصديقه المحنك، والمأمور الشرير، وزمرة من المساجين القذرين الذين يحاولون إيذاء البطل. ودرجة أهمية هذه الشخصيات فى نمط أفلام السجن يمكن الإيحاء بها بالطريقة التى يظهرون بها فى أفلام مختلفة من هذا النمط الفيلمى، فهناك أفلام خفيفة ذات عناوين مثل "المغوية الشقراء" (١٩٥٦)، والحرارة الحبيسة" (١٩٧٤)[٤]، و"الفتيات الساحقات" (١٩٨٧). إنها أفلام عن حسناوات وراء القضبان. وهى بدورها تقدم بريئات لهن صديقات مخلصات وزميلات سجن خائنات. وإذا ظهر المأمور طيبًا فلا بد أن يكون مساعده خشن الطباع ساديًا لكى يتولى على عاتقه ذلك الدور التقليدى[٥].

الحبكات الجاهزة

الحدث الرئيسى فى فيلم تقليدى من نمط أفلام السجن يكون فى العادة شغبًا أو هروبًا. وتكون المشاهد السابقة على هذا الحدث تمهيداً لحظة وقوع الحدث. وعلى سبيل المثال يصل فيلم "المنزل الكبير" إلى ذروة فى شغب هائل تقتحم فيه المدرعات السجن (وتمر فوق الكاميرا). فى حين أن الاهتمام المحورى فى فيلم جول داسان "القوة المتوحشة" (١٩٤٧) هو خطة هروب فاشلة يقودها البطل الذى يقوم بدوره بيرت لانكستر. وفى هذه الأفلام يميل الهروب إلى الاقتران بالانتقام من الأشرار. كما فى حالة "قطار منتصف الليل السريع" (١٩٧٨)، قصة شاب أمريكى مستقيم يقبض عليه وهو يهرب الحشيش من تركيا، ويحكم عليه بالسجن مدى الحياة فى سجن تركى وحشى. ويفشل أبوه فى الحصول على إطلاق سراحه. ويموت رفاقه من الضعف والهزال. لكنه يهرب فى النهاية. بعد أن يقتل معظم الحراس الوحوش وهو فى طريقه إلى الهرب. وفى فيلم "الهروب من سجن

ألكاتراز" (١٩٧٩) يكون هروب شخصية كلينت إيستوود فى حد ذاته انتقامًا من المأمور قاسى القلب، والذى سوف يخسر وظيفته. وإيدى بطل فيلم "مسز سوفيل" لا ينجح فقط فى الهرب من حكم الإعدام، بل إنه يأخذ أخاه وزوجة المأمور معه، وبرغم أن هنرى يونج بطل فيلم "قتل مع سبق الإصرار" يبقى قيد الاحتجاز، فإنه يطلق شرارة تحقيقات تنتهى بإغلاق زنازين سجن ألكاتراز، وتؤدى للقبض على السجان الفاسد. وعندما يهرب بطل "الهروب من سجن شوشانك"، فإنه يأخذ معه كل ما فى حسابات المأمور فى البنك، ويرتب للقبض على الحارس القاسى، ويفشى سر قيام المأمور باقتطاع جزء لنفسه من أجور السجناء، فى مشاهد هى الأقوى بين مشاهد الانتقام فى تاريخ نمط أفلام السجن. وفى كل هذه الأفلام ينتصر الخير على الشر، وتتم استعادة النظام الأخلاقى.

وفيلم "شغب" (١٩٦٩) من بطولة جيم براون وجين هاكمان فى دور السجينين كالى وريد، يعالج تيمة الهروب بشكل يستبق أكثر أحداث الشغب خطرًا فى تاريخ السجون فى الولايات المتحدة. إن الشغب فى الفيلم يبدأ مع السجناء فى جناح العقوبات، ومن بينهم كالى (الذى أرسل للحبس الانفرادى بواسطة "الثور العنصرى) وريد (القائد بطبيعته). إنهم ينتهزون فرصة مفاجئة بمغافلة الحراس، وينتشر الاضطراب من جناح العقوبات إلى السجن كله، ويقدم بعض النزلاء مطالبهم عند البوابة الخارجية، فى حين يحفر آخرون نفقًا تحت الجدار الخلفى، ويصل حفارو النفق إلى نهايته فى الوقت الذى يستعيد فيه الحراس ساحة السجن، ويقتلون جميع النزلاء ما عدا كالى الذى يهرب.

وبعد عامين، وبعد أن فرض نزلاء سجن أتيكا سيطرتهم على السجن، كانت لديهم أيضًا فرصة غير متوقعة لمغافلة الحراس، وكما تظهر اللقطات المصورة فى موقع الحادث استعاد الحراس السيطرة عندما وقفوا على الأسوار وبنادقهم مصوبة إلى الفناء تمامًا كما بدا فى فيلم "شغب". وبعد تسع سنوات، ثار نزلاء سجن سانتافى فى نيومكسيكو، وثملوا من خمر صنعوها سرًا. وذبح بعضهم بعضًا كما حدث فى الفيلم. إن هذا التوازى بين الفن والحياة، وبين السينما والتاريخ، حدث لأن صناع فيلم "شغب" مضوا فى طريق لصنع صورة دقيقة عن ظروف السجن. وبرغم أن فى الفيلم عناصر مختلفة خيالية، فإنه تم تصويره كله

على أرض سجن ولاية أريزونا، مع مأمور السجن ونزلائه يلعبون أدوارهم فى الحياة، ويُقال: إنه يقوم على محاولة هروب حقيقية. وهكذا يغزل الخيال الواقع.

وليست الحبكات النمطية الثابتة هى التى تظهر وحدها فى أفلام السجن عبر الأجيال، ولكن مشاهد نمطية ثابتة أيضًا. لقد بدا فيلم "المنزل الكبير" مفتونًا بالمناظر الطبيعية السينمائية التى كانت الكاميرا فيه تكتشفها. إنها تصور سباق الصراصير فى ساحة السجن، والديدان فى الطعام، والسكاكين تنتقل من يد إلى أخرى تحت طاولة المطعم، والزنازين، والعيون المراوغة وهى تحيك الخطط خلال قداس الكنيسة. وهذه المشاهد أصبحت "لاتيموتيفات" تعاود الظهور فى هذا النمط الفيلمى. إن النزلاء فى فيلم "باسم الأب" (١٩٩٣). وفى فيلم "لوك ذو اليد الباردة" ينضم بول نيومان إلى المساجين المقيدين بالسلاسل. ويكسر الصخور بصورة تقليدية بدأت مع فيلم "الرئيس الذى يضرب بالسياط" (١٩٢٢)، وهى الصورة التى تم تكريسها وتخليدها فى فيلم "أنا هارب من مساجين مقيدين بالسلاسل" (١٩٣٢). لقد أصبحت مشاهد العنف خلف القضبان ثابتة، وأحد العناصر التى يتوقع الجمهور أن يجدها فى أفلام السجن.

التيمات النمطية الثابتة

تدور معظم أفلام السجن حول تيمة التمرد ضد الظلم. إننا نجد الأبرياء يعاقبون، ليس فقط بسجنهم وإنما على أيدى ضباط شياطين، ونزلاء ساديين، يصاحب ذلك مشاهد ثابتة للمعاملة الوحشية. ومن أجل استعادة العدالة، فإن المساجين يسيطرون على الأمور أحيانًا، مثل أفلام "لوك ذو اليد الباردة"، و"الهروب من ألكاتراز"، و"قطار منتصف الليل السريع"، و"بابيون" (١٩٧٣)، و"شغب"، و"شغب فى عنبر الزنازين رقم ١١" (١٩٥٤). وفى أحيان أخرى، يأتى شخص لإنقاذهم، كما فى المهمة الأخيرة" (١٩٧٣)، وهو فيلم عن رحلة الذهاب إلى السجن حيث من يجسدون العدالة ضباط صغار يصحبون بحارًا شابًا ساذجًا من وحدتهم البحرية إلى سجن فى الشمال. وخلال رحلتهم التى تستغرق أسبوعًا، يصبح الرجلان الكبيران (جاك نيكولسون وآوتيس يانج) صديقين للبحار (راندى كويد) الذى يصاب بالرعب من مصيره الذى يزداد اقترابًا (ثمانية أعوام وراء القضبان لقيامه بنشل أربعين دولارًا)، ويقوم الرجلان بتعليمه مباهج الحياة قبل

أن يودع السجن. إن ذلك الأسبوع من المغامرة والصداقة الحميمة هو طريقتهما فى تسوية الحسابات مقدمًا. ومساعدة شخصية كويد على تحمل سنوات السجن. وفى فيلم "قتل مع سبق الإصرار" يكون ممثل العدالة هو الصديق، إنه المحامى الشاب الذى يساعد هنرى يانج على إغلاق الزنازين وتسجيل قصته للأجيال القادمة. الاهتمام الرئيسى إذن فى أفلام السجن التقليدية هو القمع، والانتهاك، واستعادة النظام الطبيعى للعدالة.

والتيمة الثانية وذات العلاقة هى السيطرة. إن هذه الأفلام تطرح أسئلة حول من يسيطر على من، وماذا يعنى بالنسبة لرجولة السجناء أن يكونوا تحت سيطرة آخرين. وعلى سبيل المثال فإن لوك فى "لوك ذو اليد الباردة" يغوى الحراس مرة بعد أخرى، ويسيطر عليهم نفسيًا حتى لو كان يعلم أنه سوف يعاقَب على المدى الطويل. إنه يفعل ذلك لأنه يأمل فى أن وسائله تلك سوف تساعد رفاقه المساجين فى استعادة السيطرة على أنفسهم والتخلص من السيطرة الزائفة للحراس، التى يمارسونها من خلال السلاسل والكلاب. وباختصار فإن لوك يستعيد رجولة رفاقه. تظهر الرجولة أيضًا مسألة محورية فى فيلم "شغب". حيث الحارس العنصرى يشعر بالإهانة والتحدى بسبب كرامة كالى، لذلك فإنه يحاول إذلاله.

وفى الكثير من الأفلام يصبح السجن رمزًا للدولة، أو أية أداة قمع تسيطر على البطل وتحاصره، وتقلل من قوته. إن السجن فى فيلم "أنا الأمريكى" (١٩٩٢) - والذى يدور عن عصابات المكسيكيين فى شرق لوس أنجلس - يصبح معادلاً لعنف تدمير الذات الذى يمارسه أعضاء العصابة لتكبيل مجتمعاتهم. والسجن فى فيلم "بروبيكر" يصبح رمزًا للنظام السياسى الذى يتسامح مع فساد المأمور والحراس. ("توقف عن الحفر والتنقيب يا هنرى"، هكذا يقول أحد ممثلى النظام، فى إشارة لقيام بروبيكر - المعنى الحرفى والمجازى معاً - باستخراج الهياكل العظمية من باطن الأرض). وعندما يقوم بطل "لوك ذو اليد الباردة" بأن يشرح لأمه: "لا أكاد أجد مكاناً لمجرد الحركة"، فإنه لا يتهم فقط الاحتجاز والسجن، ولكن كل قوى المؤسسات التى تقيد عدم تواؤم الشباب(٦).

وتوجد تيمة ثالثة فى أفلام السجن تتعلق بالفجوة بين المظهر والواقع. إن المظهر فى البداية يخدع كلاً من البطل والمشاهد. لأن المشاهد يرى ويدرك من

خلال عينى البطل. إن المساجين الذين يبدون الأسوأ، مثل باتش فى فيلم "المنزل الكبير"، يتضح أنهم رقاق القلوب بمجرد أن تعرفهم، وهى القاعدة التى يلخصها عنوان فيلم آخر من أفلام السجن: "ملائكة ذوو وجوه قذرة" (١٩٣٨)، فالمجرمون من الأحداث (غير البالغين) الذين يحترمون ويبجلون السفاح هم فى الحقيقة ملائكة تحت مظهرهم الخارجى الخشن القاسى، وأكثرهم ملائكية هو السفاح ذاته (جيمس كاجنى)، الذى يتظاهر بالجبن وهو يساق إلى الإعدام حتى يتوقف الصغار عن الإعجاب به ويعودوا إلى الاستقامة. ومن ناحية أخرى فإن أفلام السجن تحتشد بالأعداء المختفين، حيث المرء لا يعرف أين يكمن الخطر. إن الأصدقاء يتضح أنهم جبناء، وغرفة الحمام مليئة بالمغتصبين، والضابط الذى يبدو كأنه يساعدك يخطط لإطلاق النار عليك. وتميل هذه الأفلام إلى انقلاب مسار الأحداث رأسًا على عقب، والكشف عن أمور خفية، والمفارقات الساخرة. وفى فيلم "احتجاز" (١٩٨٩) من بطولة سيلفستر ستالونى، وفى فيلم "القوة المتوحشة" والكثير من أفلام السجن الأخرى، يكون السجين شخصًا خيّرًا، فى حين يكون المأمور تجسيدًا للشر.

أسباب الجذب فى أفلام السجن

يقول دارس النظريات السينمائية روبن وود حول النمط الفيلمى بشكل عام": "إن ما نحتاج إلى أن نسأل عنه ليس "ماذا" وإنما لماذا؟"(٧) وإذا طبقنا ذلك على أفلام السجن، فإن سؤال وود يصبح: برغم التوليفات الثابتة فى هذا النمط للشخصيات، والحبكات، والتيمات، لماذا ازدهر من الثلاثينيات وحتى الآن، وما يزال مرنًا وطازجًا فى إعادة صياغة المفاهيم؟ إن للإجابة أربعة أجزاء. فذلك السبب يكمن فى الفرص التى تتيحها لنا أفلام السجن أولاً للتوحد مع الرجل المثالى، وثانيًا أن نشترك فى صداقة مثالية، وثالثًا لنستغرق فى أحلام الجنس والتمرد، ورابعًا للحصول على معلومات من الداخل حول ما يبدو على السطح بالنسبة لواقع حياة السجون.

التوحد مع الرجل المثالى

تدعونا أفلام السجن التقليدية إلى التوحد مع أبطال، أو حتى أبطال فائقين. فى "بابيون" يتم إرسال البطل (الذى أداه ستيف ماكوين) إلى السجن فى جزيرة

الشيطان، حيث يتحمل فترات طويلة من الحبس الانفرادى، والأشغال الشاقة فى المستنقعات، ولقاءات مع المجذومين المرعبين قبل أن يخطط وحده للهرب[٨]. وبرغم أن زميله وصديقه (داستين هوفمان) على نفس الدرجة من الذكاء، فإنه لا يستطيع تحمل المشاق التى تحتاج إلى قدرات بطولية فائقة. وفى فيلم "لوك ذو اليد الباردة" يتحدى البطل الحراس المتوحشين ويُبقى على خط للهرب لولا أن رفيقه المسجون يخونه فيموت صريعًا، ويصور الفيلم موته كأنه يُصلب، مقارنًا رضا لوك عن أن يموت فداء للآخرين بما فعله يسوع. ويميل الأبطال فى أفلام السجن الأخرى إلى أن يرددوا سطور حوار مثل "أستطيع أن أدير العرض كله من زنزانتى الانفرادية". وهم يفعلون ذلك أحيانًا كما فى فيلم "أنا الأمريكى". وفى فيلم "أولاد أشقياء" (١٩٨٣)، يضرب البطل (شون بين) كل الفتوات فى صالة سجن الأحداث (غير البالغين)، وعندما يقترب منه خصمه باكو وهو يحمل سكينًا، فإنه لا ينتصر فقط لكنه يمتنع أيضًا عن قتل باكو، ليبدى تفوقًا أخلاقيًا جديرًا ببطل حقيقى.

وأبطال أفلام السجن يتسمون بالجرأة، والتحدى، حتى فى وجه المخاطر التى تدفع بالناس العاديين إلى الابتعاد عن طريقها. إن باربرا (بابس) جراهام فى فيلم "أريد أن أعيش!" (١٩٥٨) تقول: "هل تعتقد أننى مرشدة للشرطة؟". وهذا فيلم من أفلام سجن قليلة تركز على امرأة[٩]. إنها تسخر بصوت عالٍ من محاولات رجال الشرطة لرشوتها، حتى لو كانت حياتها على المحك، وهى (تقوم بدورها سوزان هيوارد) ترفض فى عنف: "مفيش فايدة!"، وتظل تصر حتى النهاية على الاستماع لموسيقى الجاز فى زنزانتها خلال الليل قبل الإعدام، وترتدى ملابسها الأنيقة فى رحلتها إلى غرفة الغاز.

والأبطال الفائقون فى أفلام السجن التقليدية مثاليون لأنهم فى جانب من الأمر يجسدون مثاليات الرجولة على الطراز القديم، ليثبتوا أنه ما يزال هناك رجال حقيقيون، رجال يمكنهم القيادة دون خسة أو تلاعب، ويستطيعون السير فى ساحة السجن (كما يلاحظ الراوى فى فيلم "الهروب من سجن شوشانك" حول البطل آندى دوفرنس) كما لو أنهم يسيرون فى نزهة هادئة بلا خوف[١٠]. إن هؤلاء الرجال يعرفون كيف ينتقمون من الاستخفاف بهم، وهم يخرجون منتصبى القامة

بعد شهور أو أعوام من السجن الانفرادى (أو حتى عقود فى حالة شون كونرى فى فيلم "الصخرة ـ ١٩٩٦"). وهم ما يزالون صادقين مع أنفسهم أوفياء لمثلهم العليا. إنهم يوضحون أن مثال الرجل الصلب القاسى على الطراز القديم ما يزال متاحًا وقائمًا ومتماسكًا، حتى (أو ربما خاصة) فى السجن[١١]. والسجون فى الأفلام ـ بصرف النظر عن رعب ظروفها الرهيبة ـ تبدو عالمًا من نوع يقدم السلوى والعزاء، يتحكم فيه ويحكمه رجال يكادون أن يشبهوا الآلهة أكثر مما يشبهوننا.

المشاركة فى صداقة مثالية

المصدر الثانى لجماهيرية أفلام السجن يكمن فى الفرص التى تتيحها للمشاركة فى صداقة مثالية. وهذه الأفلام تحتشد بالرفاق المثاليين الأكثر ولاء من الصداقات فى الخارج. والسجناء المحكوم عليهم بالإعدام فى فيلم "الميل الأخير" (١٩٣٢) يشبهون شهداء المسيحية، فهم يساعد بعضهم بعضًا خلال محنة الإعدام. وهم يتفوقون على حراسهم. وهناك سجين يرضى بأن يموت حتى يطلق سراح سجين آخر. وفى فيلم "أولاد أشقياء"، يرتبط البطل (شون بين) بصبى يهودى يعلمه حيل الحبال. ويساعده فى التخطيط للهروب الكبير. والرفيقان فى فيلم "مسز سوفيل" شقيقان، والرفاق فى "النائمون" (١٩٩٦) كانوا صبية حكم عليهم بالذهاب إلى مدرسة الإصلاحية، وهم الآن يرتبطون للبحث عن العدالة بقيادة معلمهم القديم الأب بوبى (روبرت دى نيرو) الذى يكذب من أجلهم على منصة الشهادة فى المحكمة[١٢]. إن السجن يكافئ السجناء بتلك الصداقة الأعمق والأنقى والأكثر دوامًا من تلك التى تربط المواطنين المطيعين للقانون. ونحن ـ المشاهدين ـ نشاركهم فى تلك العلاقات البطولية[١٣].

وتكتسب العلاقات فى أفلام السجن قوة من خلال مكان يضم أناسًا من جنس واحد. وهذه الأفلام تقصى النساء بشكل صارم، وعندما تظهر امرأة فإنها تكون قريبة من الموت، كما فى "لوك ذو اليد الباردة"، أو جزءًا من المشهد كما فى "بابيون"، أو يتم قتلها بسرعة كما فى "الهروب من سجن شوشانك"، أو يتم إبعادها لخيانتها كما فى "قتل مع سبق الإصرار". إن هذا العالم الذى لا يضم إلا الرجال يدعم الصمود والوحدة؛ لأنه مغلق أمام أى إلهاء قد ينتج فى عالم يقدم فرصة لصحبة النساء.

الأحلام الفانتازية عن الجنس والتمرد

الإجابة الثالثة عن تنويعنا على سؤال روبن وود "لماذا". لماذا تصبح توليفات أفلام السجن التقليدية جذابة؟، تكمن فى أن هذه الأفلام تشجع على الأحلام الفانتازية حول الجنس والتمرد. وأفلام الجميلات وراء القضبان نمط فرعى من أفلام السجن، وهى الأوضح فى اهتمامها بالإثارة الجنسية. وهذه النوعية من الأفلام تجذب عشاق هذا النمط الفرعى ومحبى أفلام البورنوجرافيا. خاصة البورنوجرافيا التى تتضمن السلاسل والسياط. تقدم هذه الأفلام شابات يملن إلى خلع صديرياتهن قبل إثارة الشغب، كما تقدم ضباطًا رجوليين ساديين، وهذه الأفلام تتوقف بشكل مرضى عند الإيحاءات الجنسية لمجتمع كل النساء، عادة من وجهة نظر رجل مغاير النزعة الجنسية(*). يستمتع بالفرجة على موديلات حسناوات وهن يقمن بالأكشن(١٤).

وبدرجة أقل وضوحًا، فإن أفلام السجن عن نزلاء رجال تحتوى فى الأغلب على نصوص فرعية(**) توحى بالجنسية المثلية حيث يحصل الرجل على صديق وعاشق مثالى. تبقى هذه الرسالة فى النص الفرعى. والحقيقة أن أفلام السجن التقليدية كارهة للجنسية المثلية بشكل ما. حتى إنها تصف المغتصبين والأشرار الآخرين بأنهم مثليو الجنسية(١٥). وتلك الكراهية استراتيجية لكى تؤكد على المغايرة الجنسية للبطل، وتحرر المشاهدين من القلق من أنهم معجبون برجل ربما يمكن أن يكون شاذًا. وفى الوقت ذاته فإن أفلام السجن تلمح إلى الحميمية الجسمانية بين البطل ورفيقه الأفضل. ويناقش روبن وود هذا النوع من التلميح فى مقالة بعنوان: "من الأصدقاء الرفاق إلى العشاق". يكتب فيها عن مجموعة مختلفة من الأفلام: "فى كل هذه الأفلام يكون المركز العاطفى، والشحنة العاطفية، فى علاقة الرجل بالرجل، وتلك هى ما "تدور" حوله هذه الأفلام بشكل خاص"(١٦). وأيضًا فى أفلام السجن التقليدية تكون علاقة الرجل بالرجل مركزية لمعنى الفيلم.

فى فيلم "قبلة المرأة العنكبوت" (١٩٨٥) تصبح العلاقة شاذة على نحو صريح عندما يندمج سجينان، ويتخذ كل منهما عناصر من شخصية الآخر. وتكاد

(*) يرفض الجنسية المثلية ـ المترجم.

(**) معانى ما بين السطور ـ المترجم.

العلاقة أن تكون شاذة على نحو صريح فى فيلم "احتجاز" حيث لا يستطيع المأمور (دونالد سازرلاند) أن يبعد عينيه عن جسد سيلفستر ستالونى. ويعبر عن انجذابه مثلى الجنسية من خلال قيامه بالتعذيب السادى. والتلصص تيمة قوية فى فيلم "لوك ـ اليد الباردة"، حيث حارس منحرف يختفى خلف نظارات شمسية عاكسة، ويطلق عليه السجناء "الرجل الذى بلا عينين"[١٧]. والحقيقة أنه نادراً ما يبعد عينيه عن المساجين أنصاف العرايا، وهو يراقب بشكل انتقامى بحثًا عن مناسبة جديدة للاتصال بأجسادهم من خلال العقاب.

إن هذا النص الفرعى عن الشذوذ يتضمن أحيانًا رجلين من عرقين مختلفين. فهناك آثار من الانجذاب الشهوانى فى "الهروب من سجن ألكاتراز" بين كلينت إيستوود ورفيقه الزنجى، وتتطور علاقة أقوى فى فيلم "التحدى" (١٩٥٨) بين السجينين الهاربين اللذين لعبهما تونى كيرتس وسيدنى بواتييه. وهما مقيدان حرفيًا بالسلاسل ويقارنان حالتهما بالزواج. وعند نهاية فيلم "الهروب من سجن شوشانك"، يتحد مرة أخرى على الشاطئ السجينان السابقان آندى دوفرنس (تيم روبينز) وريد (مورجان فريمان). ويحتضنان بدفء، ويتعاهدان على العيش فى "تبات ونبات"، ونشهد نحن علاقة يمكن أن تفهم على أنها تتضمن نزعة جنسية[١٨].

أفلام السجن التقليدية إذن مفتوحة للكثير من التفسيرات. وهى إلى حد ما أكثر مرونة مما تبدو عليه فى البداية. وأبطالها الذكور المثاليون الذين يمكن اعتبارهم ذوى جنسية مغايرة (غير شواذ)، يكونون "شواذًا بشكل سرى" (باستخدام مصطلح وود)[١٩]. أو أنهم مغايرون ومثليون معًا، وهو ما يجذب الأحلام الفانتازية لقطاع من الجمهور.

بل إن أفلام السجن تشجع على أحلام اليقظة الجنسية من خلال اهتمامها بمسائل السيطرة والخضوع، الحصار والهروب، التحكم والعجز. وانشغالها بالعقاب، والقسوة، والسادية، والعداء المختفين، والانتهاك، كل ذلك يفصح عن ظلال من السادومازوكية للذين يبحثون عن هذه الظلال.

وهى تتبنى أحلام اليقظة عن التمرد. فأحد مستويات أفلام السجن يدعونا إلى المشاركة فى الطقس الأسطورى لقتل الملك العجوز (أو الأب، أو المأمور)، ويبشر بنظام اجتماعى جديد أكثر عدلاً. والقليل من أفلام السجن التقليدية

تخفق فى أن توجه إصبع الاتهام للدولة ومسئوليها. وتصويرهم فى صورة من يمارسون القمع الوحشى. وبقدر ما نتعلم أن نتعاطف مع المساجين، فإننا نتعلم أن نكره الرسميين الذين يعذبونهم. لذلك فإن هذه الأفلام تضفى صفة الشرعية على الأحلام الفانتازية فى الاستيلاء على السلطة.

وعادة ما تصور أفلام السجن النزلاء كأطفال لا حول لهم ولا قوة، تحت رحمة آباء يملكون السلطة الكاملة فى هيئة مسئولين صارمين. وفى حالات قليلة، مثل نسخة عام ١٩٤٧ لفيلم "قبلة الموت". فإن أحد هؤلاء المسئولين يتضح أنه طيب. أب طيب يساعد البطل على الاستقامة. لكن فى معظم أفلام السجن، يمارس المسئولون القمع، وفى بعض الحالات يدفعون السجناء إلى مزيد من الإجرام، مثلما فى "أنا هارب من مساجين مقيدين بالسلاسل" و"قتل مع سبق الإصرار". هل من الخطأ مقاومة الأنذال؟ من خلال الأبطال، يقوم المشاهد بالمشاركة فى التمرد ضد السلطة الظالمة، وتأسيس نظام جديد يقر بالقيمة الحقيقية للأبطال.

مزاعم الأصالة

المصدر الرابع والأخير للمتعة فى أفلام السجن يكمن فى ادعائها الأصالة. إن هذا النمط الفيلمى يقدم أخبارًا من الداخل(*)، ويمثل نافذة تطل على عالم السجن الذى لا يمكن الوصول إليه وإن كان يقدم قدرًا كبيرًا من الإثارة. وتؤكد حوالى النصف من أفلام السجن التقليدية أنها "تعتمد على قصة حقيقية"، أو أنها "قصص مؤلفة عن حدث حقيقى". وفيلم "بروبيكر" يروى أحداثًا من حياة توم ميرتون، المأمور الإصلاحى الذى وجد فى الحقيقة مقابر خفية للسجناء فى إصلاحية أركانساس. ورفات مساجين يبدو أنهم قتلوا على أيدى الحراس. ويستمد فيلم "شغب فى عنبر الزنازين رقم ١١" مادته من تجربة منتجه، الذى قضى فترة وراء القضبان بسبب إطلاق الرصاص على عشيق زوجته(٢٠). فى حين يعدد فيلم "أغنية الجلاد" (١٩٨٢) رواية الأيام الأخيرة وإعدام جارى جليمور. وهناك أفلام تزعم أنها تقوم على أحداث حقيقية، مثل "أنا الأمريكى"، و"أنا هارب من عصابة مساجين مقيدين بالسلاسل"، و"أريد أن أعيش!"، و"قطار منتصف الليل السريع"، و"مسز سوفيل"، و"قتل مع سبق الإصرار"، و"بابيون".

(*) على طريقة السبق الصحفى الذى يُنسب إلى مصادر مطلعة - المترجم.

و"شغب"، والنائمون"، و"ويدز" (١٩٨٧). بالإضافة إلى ذلك فإن بعض الأفلام تم تصويرها فى سجون حقيقية، مثل "شغب فى عنبر الزنازين رقم ١١" فى سجن فولسوم بولاية كاليفورنيا. و"رجل برىء" (١٩٨٩) فى إصلاحية نيفادا. و"القلعة الأخيرة" فى سجن ولاية تينيسى، وبعض مشاهد من "أولاد أشقياء" و"قتلة بالفطرة" (١٩٩٤) فى سجن ستيتفيل بولاية إيلينويس. وليس هناك نمط فيلمى آخر يزعم هذا القدر من التماثل مع الواقع[٢١].

وبسبب هذه المزاعم، فإن أفلام السجن تشكل مصدرًا مهمًا للمعلومات (والمعلومات المغلوطة أيضًا) حول ما يدور وراء القضبان. إنها تعلم المشاهدين كيف يتحدث النزلاء (بمن فيهم السجناء ظلمًا)، واللغة الخاصة التى تتضمن مفردات بعينها لها دلالاتها خارج السجن، لذلك اعترف هوارد هوكس بالاستعانة بمساجين عند كتابة سيناريو فيلمه "ميثاق الإجرام". وقال: "لقد جمعت عشرة مساجين وقلت لهم: 'كيف يمكن لتلك القصة أن تنتهى؟'. وأخبرونى بالنهاية المؤكدة. لقد اشتركوا بقدر كبير فى تشكيل الكثير من المشاهد"[٢٢]. ومن خلال هذه الأفلام نتمكن من الاقتراب من تفاصيل غير ممكن الاقتراب منها حول السجن وتهريب المخدرات فيه، وحول جلسات علاج السجناء، وجلسات تقديم طلبات العفو عن العقوبة، وحياة المقيدين بالأغلال، وتلقى ما أطلق عليه المأمور الشرير فى فيلم "احتجاز": "رحلة إرشادية" داخل "الجحيم"، وعندما تنتهى الرحلة نكون قد عرفنا ما يعرفه البطل.

وبرغم تأكيدات أفلام السجن التقليدية بالأصالة. فإنها عاجزة عن تقديم صورة صادقة للحياة وراء القضبان. فهناك عناصر مهمة فى الأفلام مثل مركزية الشغب والهروب، والتركيز على الشخصية البطولية التى تم سجنها ظلمًا، وإضفاء الرومانسية على الحياة وراء القضبان، كل هذه العناصر السينمائية تعوق التركيز على ما يحكيه لنا السجناء عن الحقائق المركزية فى حياة السجن: الملل، والرفاق الكريهين. إن السجناء يشاهدون أفلام السجن ليس لإدراك مزيد من المعلومات حول السجن، ولكن للسبب ذاته الذى نراها من أجله: أن نهرب إلى عالم الأحلام حيث يتم خلاص المعذَّبين ومكافأتهم بقدر كبير من الاحترام المروع.

واصطناع هذا النمط الفيلمى يبدو أكثر وضوحًا فى عدم قدرته على استيعاب الفوارق بين الرجل والمرأة. وحتى وقت قريب، إذا أرد شخص ما أن يرى فيلمًا عن النساء فى السجن، فقد كان أمامه اختياران لا ثالث لهما: فيلم "أريد أن أعيش!"، وأفلام البورنوجرافيا الخفيفة. ويبدو الاختيار الآن أكثر اتساعاً مع أفلام مثل "نقطة اللاعودة" (١٩٩٣). وهو قصة مستوحاة من بيجماليون من بطولة بريدجيت فوندا[٢٣]. و"الرقصة الأخيرة" (١٩٩٦) من بطولة شارون ستون فى دور السجينة التى تنتظر الحكم بالإعدام. ومع ذلك فإن "نقطة اللاعودة" يكرر التوليفة حول رجل عجوز (جابرييل بيرن) ينقذ امرأة شابة من خلال إصلاحها (هنا بتحويلها من مدمنة مخدرات إلى شرطية قاتلة)، كما أن فيلم "الرقصة الأخيرة" ليس إلا استنساخًا لفيلم سجن الرجال "المحكوم عليه بالإعدام". وهناك فيلمان آخران عرضا عند نهاية القرن العشرين. "مخاطرة مزدوجة" (١٩٩٩) من بطولة آشلى جود. و"خريطة العالم" (١٩٩٩) من بطولة سيجورنى ويفر. واللذان يضعان مشاهد السجن داخل دراما أكثر اتساعًا، فى حين أن فيلم "القصر المهدم" (١٩٩٩) يحكى قصة فتاتين أمريكيتين تجدان نفسيهما فى سجن تايلاندى بأحكام بالسجن ثلاثة وثلاثين عامًا لتهريب المخدرات، وهو نسخة نسائية لفيلم "قطار منتصف الليل السريع"[٢٤]. وباختصار فإن هذه الأفلام لا تطور فى الحقيقة أو تحافظ على وجهة نظر المرأة تجاه السجن، بل إنها ببساطة تضع النساء بدلاً من الرجال، لكى تزيد من جاذبية الفيلم دون أن تغير فى طبيعته الأساسية[٢٥].

والاستثناء الأهم لهذا الاصطناع فى أفلام السجن التقليدية هو فيلم عقوبة الإعدام الذى يحكى قصة حقيقية حول إعدام شخص برىء. ولا ننكر أن أفلام عقوبة الإعدام المؤلفة تنحدر بحبكتها فى الأغلب تجاه الميلودراما، مثل "الميل الأخير". و"الغرفة" (١٩٩٦)، و"الميل الأخضر" (١٩٩٩)، و"ملائكة ذوو وجوه قذرة". و"حياة ديفيد جيل". (٢٠٠٣). علاوة على ذلك فإن الأفلام التى تعيد إحياء إعدام أشرار حقيقيين، مثل "مع سبق الإصرار" (١٩٦٧)، و"أغنية الجلاد". فبرغم أنها قد تكون أقل ابتذالاً، وربما تكون دقيقة، فإنها نادرًا ما تكون مؤثرة. لكن الأفلام التى تعتمد على إخفاق حقيقى للعدالة تملك هالة الأصالة وقوة المأساة الحقيقية معًا.

وهذه الأفلام تتضمن "أريد أن أحيا!"، قصة إعدام باربرا جراهام فى غرفة الغاز فى سان كوينتين، كذلك "١٠ رولينجتون بليس" (١٩٩١)، الذى يحكى عن شنق أب إنجليزى على جرائم قتل ارتكبها جاره الساكن فى الدور السفلى، و"بريكر مورانت" (١٩٨٠) و"قصة امرأة" (١٩٨٨)، وكلاهما عن الإعدام المتعمد لأبرياء لأغراض سياسية، و"دعه يأخذها" (١٩٩١) الذى يدور حول نتيجة التحيز المتطرف فى القضاء. إن هذه الأفلام تعتمد على أحداث تاريخية، وهى قادرة على أن تعطى تصويرًا واقعيًا (ومرعبًا) ليس فقط للإعدام، وإنما لسياسات عقوبة الحكم بالإعدام.

تطورات جديدة فى أفلام السجن

هناك حدود لا تتعداها معظم أفلام السجن، مثل التصوير الخيالى لحياة السجن، والنزعة الذكورية القاسية والنزعة العاطفية فى تصوير مشاهد الإعدام. وقد أدت هذه الحدود إلى البحث عن طرق جديدة لتصوير الإعدام. ومعظم هذه الأفلام تبقى حبيسة التوليفات القديمة، لكن هناك عددًا قليلاً من صناع الأفلام يبتعدون عن قيود التقاليد السينمائية لهذا النمط الفيلمى.

وبينما ظلت الشخصيات النمطية فى أفلام السجن المبكرة باعتبارها شخصيات رئيسية، فإن النموذج النمطى للسجين قد تعرض لتحولات. وفى الأفلام المعاصرة، تزايد وجود الزنوج وذوى الأصل الإسبانى فى السجن، وهم أيضًا أقل لطفًا وتهذيبًا من سجناء السجن القدامى، والحقيقة أن فناء السجن السينمائى أصبح يحتوى الآن على وحوش حقيقيين. انعكاسًا للرعب القومى من السفاحين وقتلة الأطفال فى الجرائم الجنسية، وهى شخصيات يطلق عليها سوريت "أيقونات متوحشة ضارة"[٢٦]. والنزلاء التقليديون فى أفلام الثلاثينيات والأربعينيات حل محلهم عنصريون تستولى عليهم المرارة، مثل المحكوم عليه بالإعدام ماثيو بونسليت (شون بين) فى "محكوم عليه بالإعدام". أو المحكوم عليه بالإعدام الذى يستحق ذلك بالفعل مثل الشخصية التى أداها موس ديف فى فيلم "حفل الوحش" (٢٠٠١)، أو بونسليت فى "المحكوم عليه بالإعدام"، أو عضو جماعة كمال الأجسام للإخوة الآريين فى فيلم "تاريخ أمريكى محظور" (١٩٩٨).

وفى الوقت الذى كانت فيه أفلام بداية القرن العشرين ومنتصفه تفترض أن إصلاح المجرمين مرغوب فيه، فإن أفلام السجن اللاحقة تعكس تحولاً أيديولوجيًا بعيدًا عن فكرة الإصلاح بوصفه هدفًا للسجن، وأن يحل محله أهداف العقاب وإضعاف المجرمين. وبالتوازى مع هذا التحول، فقد بدأ الانتقاد السينمائى للإصلاح فى بداية السبعينيات، ليظهر لأول مرة فى "برتقالة آلية" (١٩٧١) وهجومه الفلسفى على الافتراض المسبق بمحاولة إصلاح الآخرين، واستمر هذا الانتقاد أكثر فى "طار فوق عش المجانين" (١٩٧٥) الذى صور كيف أن الإصلاح قد يُستخدم لتبرير التحكم فى العقل وإجراء عمليات استئصال فى المخ. ولم يترك المساجين ولا المسئولون فى أفلام السجن التالية متسعًا كبيرًا للإيمان بأن الطبيعة البشرية طبيعة مرنة، فالراهبة فى "المحكوم عليه بالإعدام" تتحدى عنصرية ماثيو بونسليت لكنه لا تحوله إلى الإيمان بالتعددية الثقافية، كما يصور "تقرير الأقلية" (٢٠٠٢) الحد الأقصى فى إضعاف قوة الإنسان بتحويله إلى أداة للتنبؤ بالجرائم بإصابته بغيبوبة كاملة.

وبالاستمرار فى نزعة نهاية القرن العشرين تجاه مرونة النمط الفيلمى، بدأ صناع الأفلام فى زرع مشاهد السجن والإعدام فى الأنماط الفيلمية الأخرى، وجعلها فقرات من سرد أكثر اتساعًا. إن الرجل المدان فى "حفل الوحش" مثير للاهتمام أساسًا لأن حارسه يقع فى حب زوجته، والسجن فى "صمت الحملان" (١٩٩١) هو فى جوهره نافذة لعرض هانيبال ليكتر، وبرغم مشاهد السجن فى "تقرير الأقلية" تبدو عالمًا للأشباح، فإن الفيلم ليس إلا فيلمًا بوليسيًا. وبرغم أن سجن ألكاتراز هو المكان المفترض الذى تدور فيه أحداث فيلم "الصخرة"، فإن السجن يصبح هنا متحفًا. ويتعلق الحدث بالسيطرة على السجن القديم بواسطة الميليشيات اليمينية، ويبدو السجين السابق أشيب الشعر الذى ينقذ الموقف أقرب إلى أن يكون رمزًا للنوستالجيا مثله فى ذلك مثل عنابر الزنازين القديمة، وهى إشارة للحنين إلى ماضٍ سينمائى. ومن الناحية النظرية، فإن التفكيك وإعادة التركيب ما بعد الحداثيين للأنماط الفيلمية كان يمكن أن يؤدى إلى أفلام سجن أكثر واقعية، لكن العكس هو الذى حدث فى أغلب الأحوال: فقد تم إدماج فيلم السجن فى الخيال العلمى كما فى "تقرير الأقلية"، ومع الفيلم الروحانى كما فى

"الميل الأخضر"، ومع الفيلم الحربى كما فى "الصخرة" و"القلعة الأخيرة"، وبذلك فإن أفلام السجن أصبحت أكثر ابتعادًا عن الواقع مما كانت عليه من قبل.

لكن بعض صناع الأفلام يحاولون ابتعادًا أكثر راديكالية عن الماضى، ومحاولاتهم تغذى ثلاث نزعات خاصة فى أفلام السجن المعاصرة: تشكيل تقاليد بديلة، وظهور نوع جديد من الأفلام التسجيلية عن السجن، وظهور أفلام تعلق على النمط الفيلمى ذاته.

أفلام السجن ذات التقاليد البديلة

من الناحية التاريخية، فقد قبلت فى نوع من التسليم المبدئى نظامًا واضحًا ومستقرًا للقيم الأخلاقية. قد يكون الأبطال مجرمين، لكن من الواضح أنهم مثيرون للإعجاب، فى حين يثير الأشرار الكراهية والبغض، كما أن الأبطال ينتصرون. إن أفلام السجن التقليدية - باعتمادها على حقائق أخلاقية تثير الرضا - تثير أسئلة حول العدالة فى قضايا محددة، لكنها لا تشك فى أن العدالة موجودة وأنها فى متناول البشر. وهى لا تطرح أيضًا أسئلة صعبة حول نظام السجون، وأفضل ما تستطيع عمله هى ما قامت به المرة بعد الأخرى: تضع موقفًا يعاقب فيه فرد ظلمًا، ثم تطور خط الحبكة يعاد فيه التوازن وتُسترد العدالة.

شعر صناع الأفلام حوالى عام ١٩٨٠ بالملل من هذه التوليفات القديمة، واشتاقوا إلى خلق أفلام لا تبرر أيديولوجيًا نظام السجون. وبدأوا فى صنع أفلام بتقاليد بديلة أو انتقادية. إن هذه الأفلام ترفض تقديم شخصيات إما أن تكون بطولية أو شريرة، وبدلاً من أن تقبل نظاماً أخلاقيًا كونيًا مستقرًا باعتباره أمرًا مفروغًا منه، فإنها اعتبرت أن الحياة بدون بوصلة أخلاقية جزء من الوضع الإنسانى. وبذلك فإن هذه الأفلام الانتقادية أقل تفاؤلاً من قرينتها التقليدية، لكنها قد تكون أكثر ملاءمة لمجتمع يفتقد الإجماع حول المسائل الدينية والفلسفية والسياسية الأساسية، ومن المؤكد أنها أكثر دقة فى تصويرها للحياة وراء القضبان.

وكان الفيلم الأول الذى انطلق فى هذا الاتجاه هو "فى الفناء" (١٩٧٩)، حيث لا يوجد بطل، وأقرب الشخصيات إلى أن يكون بطلاً هو الشخص المنعزل (لعب

دوره جون هيرد)، وهو يقضى عقوبة السجن مدى الحياة. ويبدو أنه حقق تقدمًا مع مشكلاته الشخصية عندما تم اغتياله بسبب دَيْن صغير، وبدءًا من تلك النقطة ينساه الفيلم. ولا يصل إلى حل مرضٍ ولا يصنع جهدًا فى أن يفهم وحشية السجن. ولم يعد هناك أثر لميثاق المجرمين. أو للتمرد الأكبر من الإنسان العادى، ولا الحارس الذى نستمتع بكراهيته. وفى أفضل الأحوال. يصنع النزلاء تحالفات ضعيفة، لكن فى أغلب الوقت يسود الفساد الأخلاقى.

وهناك فيلم ثانٍ من أفلام التقاليد البديلة جاء فى عام ١٩٧٩، وهو "عيون قصيرة"، الذى تم تصويره فى أحد سجون مدينة نيويورك، وهو فيلم صارم فيما يخص إصراره على عدم تجميل الموقف، وهو أقرب إلى الفيلم التسجيلى حتى إنه يقاوم إعطاء المشاهدين - خلال مقدمته الطويلة - خطًا قصصيًا. وبدلاً من ذلك فإنه يقوم بتعويدنا على الحياة اليومية والأشخاص فى عنبر للزنازين. وعندما يبدأ السرد، يركز على رجل أبيض من الطبقة الوسطى قُبض عليه بتهمة التحرش بالأطفال (ومن هنا أعطوه اسم "عيون قصيرة"، وهو التعبير الشائع فى لغة السجون للشخص المدان بهذه التهمة). ويتم الكشف عن براءته بعد أن يقوم سجناء آخرون باغتصابه وذبحه بوحشية. وباعتباره أحد أفلام السجون، فإن "عيون قصيرة"، قد ذهب إلى أبعد مدى ممكن يمكن أن يذهب إليه فيلم هوليوودى معاصر هو "الهروب من ألكاتراز".

وأعيد قلب تقاليد فيلم السجن مرة أخرى فى "قبلة المرأة العنكبوت"، الذى لا يمنح المشاهد ذكورة منتصرة، وإنما ثورى محطم وسجين آخر ملتف برداء حريرى ويضع أحمر شفاه. وهو ليس قائد رجال، وإنما راوٍ لقصة عاطفية عن الحرب العالمية الثانية. يصبح الاثنان رفيقين، لكن ما يفعلانه معًا ليس رجوليًا بالمعنى التقليدى، إنهما يساعد بعضهما بعضًا عندما يضعفان، وينتهيان إلى ممارسة الحب بصراحة. إن العضلات ليست التيمة المحورية فى الفيلم، بل الخيال الإبداعى، وبرغم أن الفيلم يعجب بالشجاعة، فالشجاعة التى يؤكد عليها مختلفة تمامًا عن غضبة جيمس كاجنى، أو تحفظ كلينت إيستوود.

والنموذج القاتم على فيلم السجن ذى التقاليد البديلة يمكن أن تجده فى "أنا الأمريكى"، الفيلم المثير للجدل الذى أخرجه إدوارد جيمس أولموس عن العصابات

المكسيكية فى لوس أنجلس. إن الشخصية الرئيسية سانتانا (يلعبه أولموس بنفسه) يرأس المافيا المكسيكية (لا إيمى)، وهى عصابة السجن القوية التى تمد نشاطها إلى الشوارع. إن سانتانا مزيج من الذكورية اللاتينية والعنف الأمريكى، وهو فى آن واحد ضحية لثقافته وجاعل الآخرين ضحايا. وبرغم أن الشباب يوقرونه وهو يشتاق إلى مساعدتهم، فإنه يقودهم إلى دوامة متصاعدة من المخدرات والعنف. وحين يتم اغتياله فى السجن، لا يصبح حتى البطل الضد anti hero لكنه اللابطل، إنه فاشل، ويمثل إدانة على فقدان ثقافته للقيم التقليدية، والفشل فى العثور على تقاليد قيم جديدة. وفى هذا العالم الخالى، الجنس مستحيل، والحب لا يؤدى إلى الخلاص، والرفاق يدمر الواحد منهم الآخر، وتسود الوحشية.

إن فيلم "أنا الأمريكى" محاولة واعية لتأسيس فيلم العصابات المكسيكية. وهو يسجل للانتقالات المرعبة فى التاريخ الأمريكى المكسيكى. ويلاحظ الناقد روب كانفيلد أن الفيلم يكتشف "جذوره السينمائية والثقافية الخاصة من خلال إعادة تحديد الهوية اللاتينية وصراعاتها فى ضوء جديد: فى أحراش مدن التسعينيات، ومؤسسات السجن التى أصبحت المكان الجديد لصراع هذه الهوية... إنه فيلم يلقى ضوءاً قوياً على الحدود الثقافية، ويزيل القناع عن العنف الذى يخترق حدود الذكورة اللاتينية الحضرية"[٢٧]. وإذا لم يكن فيلم "أنا الأمريكى" قد حقق نجاحاً بسبب تصويره السلبى للثقافة المكسيكية، فإنه فى الحقيقة إصلاحه فى توجهه، وإدانة للعنف وللتنميط فى الشخصيات الكلاسيكية. ومع ذلك فإن نزعته الإصلاحية تختلف تمامًا عن أفلام السجن السابقة مثل "ميثاق الإجرام" و"الميل الأخير" و"شغب فى عنبر الزنازين رقم ١١"، والتى كانت تهدف إلى إصلاح إدارة السجون وليس إصلاح المجتمع ذاته. علاوة على ذلك، فإذا كانت أفلام السجن التقليدية متفائلة، وتتضمن فكرة أن إصلاح السجن سوف يؤدى إلى الإصلاح الإنسانى، فإن فيلم "أنا الأمريكى" ينكر على جمهوره بقوة أن يعطيهم حلولاً وهمية بسيطة. ومثل "فى الفناء" و"عيون قصيرة"، فإنه يتعلق بالمشكلة الاجتماعية التى لا يمكن حلها على طريقة النهايات السعيدة[٢٨].

الأفلام التسجيلية الجديدة عن السجن

طوال عقود، لم يكن هناك إلا فيلم تسجيلى رفيع حول حياة السجن، وهو فيلم فريدريك وايزمان "حماقات تيتيكات" (١٩٦٧)، وهو الفيلم الذى تم تصويره فى غفلة تشبه المعجزة من الحراس عن مؤسسة ماساشوسيتس للمجرمين المرضى عقلياً. ("تيتيكات" هو الطريق الذى تقع عليه المؤسسة، أما "الحماقات" فهو على أحد المستويات ساعة العرض للهواة التى يفتتح بها الفيلم، وبعد ذلك تشير إلى المؤسسة ذاتها، ومحاولاتها الفاشلة لكى "تعالج" المرضى العقليين فى مؤسسة للسجن). ولقد تحسن هذا الموقف مع عرض فيلم "أربعة عشر يومًا فى مايو" (١٩٨٨)، وهو الفيلم الذى يبقى مع مسجون وعائلته فى الميسيسيبى خلال الساعات الأخيرة قبل إعدامه، وكذلك فيلم إيرول موريس "الخط الأزرق الرفيع" (١٩٨٨)، وهو فيلم تسجيلى مثير عن سجين محكوم عليه بالإعدام فى تكساس، وهو ليس فيلمًا تسجيليًا عن حياة السجن بقدر ما هو بحث فى الأدلة المستخدمة فى قضية محددة، وهو علاوة على ذلك بحث رائد فى طبيعة الإدراك وخلق المعنى. ولقد اشتهر الفيلم لأنه أدى إلى إطلاق سراح السجين، كما أدى أيضًا إلى سلسلة جديدة من الأفلام التسجيلية حول حياة السجن، وحول قضايا محددة لسجناء، ومن بينها "من خلال السلك" (١٩٩٠)، و"بروتوكول الإعدام" (١٩٩٣)، و"آيلين وورنوس: بيع سفاحة" (١٩٩٢) و"آيلين: حياة وموت سفاحة" (٢٠٠٣)، والفيلم شبه التسجيلى "المحكوم عليه بالإعدام".

كان فيلم "من خلال السلك" من إخراج نينا روزينبلوم، وهو يكشف عن سجن فيدرالى للنساء المحكوم عليهن فى جرائم سياسية، وهو يتخذ تناول سينما حقيقية تجاه مادة موضوعه، مستخدمًا الكاميرا لتوثيق القتامة الحسية وروتين الحياة اليومية داخل السجن. وتتقاطع مع مشاهد السجن لقطات لعائلات النساء، وهو ما يعطى خلفية عن جرائمهن، بالإضافة إلى لقطات جرائد سينمائية عن الجرائم ذاتها. إن الفيلم يحقق هدفين شبه مستحيلين: فهو يقدم لقطات طويلة عن الحياة اليومية فى واحد من أكثر السجون سرية وتكتمًا فى الولايات المتحدة، ومن خلال الكشف عن مادته فهو يدعم إغلاق السجن ونقله إلى ثلاث مؤسسات أكثر إنسانية. ويأخذنا فيلم "بروتوكول الإعدام" مرة أخرى

إلى داخل مؤسسة يصعب حتى على الرسميين اختراقها، إنه السجن شديد الإتقان والإحكام حيث يحتجز الرجال المحكوم عليهم بالإعدام أو السجن مدى الحياة. يقودنا فى هذه الرحلة سجين ينتظر تنفيذ الإعدام فى المستقبل القريب، وتأخذنا إلى غرفة الإعدام حيث نراقب فى أدق التفاصيل عمل آلة الحقنة القاتلة. والأكثر رعبًا من كل ذلك، مشاهد الموظفين الرسميين وهم يواجهون بشكل منهجى بروتوكول تنفيذ الإعدام.

وفيلم "آيلين وورنوس: بيع سفاحة" من أكثر الأفلام تعقيدًا فى أفلام السجن التقليدية الجديدة. وهو يركز على السجينة التى تنتظر الحكم بالإعدام ويطلق عليها "أول سفاحة أمريكية". لقد سافر المخرج نيك برومفيلد إلى فلوريدا لإجراء مقابلة مع وورنوس، العاهرة السابقة التى اعترفت بقتل سبعة من عملائها الرجال. ويضع برومفيلد فى الفيلم لقطات لمفاوضاته مع مسئولى السجن الذين يرفضون المرة بعد الأخرى أن يقابل وورنوس، بالإضافة إلى مشاهد مع وورنوس ذاتها التى ينجح فى النهاية فى مقابلتها. كما يجرى مقابلات مع آخرين متورطين فى قصتها، مثل عشيقة سابقة شهدت ضد وورنوس لكى تتفادى اتهامها باشتراكها فى الجرائم، وامرأة مسيحية أعلنت عن "تبنى" وورنوس لكى تربح من قصتها، وأحد زبائن وورنوس، وغيرهم. والنتيجة هى قصة ذات مستويات متعددة ووجهات نظر عديدة للمرأة وجرائمها. لقد أصبحت وورنوس رمزًا للحقيقة التاريخية وصعوبة اكتشافها. فى حين يصبح الفيلم مثالاً على عملية الكشف عن الأحداث وإعادة بنائها. وهى العملية التى تشوشها أفلام هوليوود، من خلال قصصها ذات السرد الخطى، والمونتاج ذى الاستمرارية، والتقديم الجازم للأحداث. ولقد صنع برومفيلد فيلمًا تسجيلياً ثانياً عن وورنوس بعد إعدامها، وهو "آيلين: حياة وموت سفاحة". كما أعيد تقديم قصتها فى فيلم "الوحش" (فى عام ٢٠٠٣ أيضًا). من إخراج باتى جينكينز فى معالجة شبه تسجيلية لحياتها وموتها.

إن فيلمى برومفيلد عن وورنوس لا ينتميان فقط إلى الأفلام التسجيلية الحديثة عن السجن، ولكن أيضًا لمجموعة من الأفلام التسجيلية الجديدة، مثل "الخط الأزرق الرفيع". و"باريس تحترق" (١٩٩١). و"المحرقة" (١٩٨٥). وهى

الأفلام التى تقتبس تقنيات روائية فى حين تلفت الانتباه إلى أنها أعمال فنية مصنوعة. وتلاحظ دارسة النظريات السينمائية ليندا ويليامز أن هذه الأفلام التسجيلية تبحث عن "الحقيقة" بمعنى جديد. ليست الحقيقة الموضوعية المحددة التى تبحث عنها أفلام سينما الحقيقة القديمة، ولكن "حقيقة أكثر احتمالاً، ونسبية، وما بعد حداثية"[٢٩]. وبرغم أن ويليامز تستخدم أمثلة أخرى، فإن كلماتها تنطبق أيضًا على "آيلين وورنوس". وهى تكتب أن الأفلام التسجيلية الجديدة تقدم "إعادة تمثيل شديدة التعبيرية، "نسخ" مختلفة لروايات الشهود للأحداث"، كما لو أن هذه الأفلام تؤكد على طبيعة المعرفة التى تعتمد على الظروف وعلى طريقة بنائها. والفيلم التسجيلى الجديد "واعٍ تمامًا بأن الأفراد الذين تشابكت حياتهم مع الأحداث ليسوا أصحاب هويات متسقة ومتماسكة بقدر ما هم ممثلون فى خطوط سردية متعارضة"[٣٠]. وفيلم "آيلين وورنوس" يمسك بالشهود فى عملية ارتكابهم ومراجعتهم لخطوطهم القصصية.

وتخلص ويليامز إلى أن هذه "الأفلام التسجيلية المضادة لسينما الحقيقة تحاول أن تقلب الالتزام بتسجيل واقعى للحياة كما هى. من أجل فحص أعمق للكيفية التى أصبحت بها ما هى عليه"[٣١]. وهكذا فإن "آيلين وورنوس" لا يعطينا قصة آيلين وورنوس ولكن ل "بيع" آيلين وورنوس باعتبارها سفاحة، وتورط صانع الفيلم فى هذه العملية. إن الحياة والفن يتدفقان معاً، والحقيقة التاريخية موجودة، لكن لا يمكننا الحصول عليها إلا من خلال اصطناع عمل فنى. وهناك حقائق أكثر من حقائق أخرى. لكننا نعلم من فيلم "آيلين وورنوس" أنه لا يمكن أن نعرى حقيقة منها ونجردها من التفسيرات، وهذا درس لا يمكن أن نتعلمه من هوليوود.

أما فيلم "محكوم عليه بالإعدام" فيقترب أكثر من التقاليد الهوليوودية. إنه يعتمد على السيرة الذاتية التى كتبتها الأخت (الراهبة) هيلين بريجان. التى أصبحت صديقة للسجين المحكوم عليه بالإعدام فى سجن ولاية لويزيانا، والفيلم يقوم ببطولته سوزان ساراندون وشون بين، وتحت سطحه المصقول يضع بحرص مجموعتين من القيم حول قطبى الشخصيتين الرئيسيتين، ومع ذلك فإنه ـ فى جانب منه ـ فيلم شبه تسجيلى، فهو يقوم على أحداث حقيقية، وليس فيه بطل ـ

ومن المؤكد أن السجين ليس بطلاً، إن ماثيو بونسليت يتسم بالسلبية والعنصرية الكريهة، كما أن الأخت بريجان ليست بدورها بطلة، فاهتمامها بماثيو يثير العداء فى عائلات ضحاياه. وفى كل الحالات، فليست هناك ذرة من الذكورة البطولية، كما أن الفيلم يتحاشى فى الجانب الأكبر منه النزعة العاطفية، فى إصراره على الحقائق الواقعية للإعدام.

لقد كان فيلم "محكوم عليه بالإعدام "يدعم بالفعل قيمًا محددة: الحب، وعدم العنف، وإعادة تقييم الذات من جانب الأخت بريجان، لكن تأكيده كان ينصب على تصادم القيم (بين ماثيو والراهبة، وبين الراهبة وعائلات الضحايا). إن الأخت بريجان صديقة لماثيو، لكنها ليست رفيقًا على طريقة صداقة الرجال. وفى الوقت الذى يبدو فيه أن المخرج تيم روبنز يعارض عقوبة الإعدام، فإنه يعرض جانبى القضية، وليس هناك انتصار لشخصية رئيسية على أخرى، ولكن اتحاد بينهما عندما يتعلم كل منهما أن يفهم الآخر. وبالقرب من النهاية، تتراكب صورتاهما على النافذة الزجاجية التى تفصل بينهما. ومثل كل أفلام السجن الأخرى غير التقليدية، فإن فيلم "محكوم عليه بالإعدام" لا يضع المتهم الرئيسى فى مواجهة الدولة أو المجتمع، بل إنه يمثل هذه الشخصية باعتبارها رمزًا لمشكلات المجتمع. وإذا كان سانتانا بطلاً غير كامل، وماثيو بونسليت جديرًا بالشفقة والازدراء معًا، فهذا لأن فيلميهما قد تجاوزا أساطير أفلام السجن التقليدية.

أفلام السجن المتأملة لذاتها

يوجد تطور ثالث لأفلام السجن، وهو اتجاه الأفلام لتأمّل ذاتها، حيث يعرض الفيلم وعيًا بالذات باعتباره تمثيلاً، ومتعلقًا بالتقاليد التى ينتمى إليها. وبالطبع فإن صناع أفلام السجن التقليدية واعون تمامًا بما يفعلون عندما يستخدمون الشخصيات الجاهزة، والمشاهد المعلبة، والمواضعات الأخرى. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "الهروب من سجن شوشانك" واعٍ تمامًا بتقاليد أفلام السجن، ويوحى متعمدًا بالحنين إليها، ومع ذلك فإنه يستخدم هذه التقاليد دون مفارقة ساخرة أو أى تعليق آخر. وهو يتصرف كما لو أنه يقدم قصة لم يغير فيه بالتفسير أو الاصطناع الفنى. لقد كانت هوليوود تخفى دائماً هذا الوعى الذاتى بصناعة

الأفلام من خلال هذه الطريقة. لكى تعطى الجمهور إيهامًا بالواقع. لكن بعض صناع الأفلام جلبوا مؤخرًا هذا الوعى الذاتى إلى السطح، متحدثين إلى الجمهور على نحو أكثر مباشرة حول حرفتهم الفنية، وما تتضمنه علاقة أحداث الفيلم بالواقع الحقيقى للسجن.

وعلى سبيل المثال فإن فيلم "ويدز" (أعشاب ضارة ـ سجائر) يحاكى بنوع من التلاعب الأصالة المزعومة لأفلام السجن التقليدية، والشخصية الرئيسية هى المسجون لى أومسيتر (نيك نولتى)، إنه يكتب مسرحية عن حياة السجن ويخرجها فى السجن مستخدمًا النزلاء ممثلين، وعندما يحصلون على العفو يقوم أومسيتر بإعادة تجميع الفرقة ويأخذ مسرحيته إلى الشارع. ويموت أحد المساجين السابقين، ويحل محله ممثل (يقوم بدوره جو مانتينيا) والذى "يتظاهر" بأنه مسجون سابق (ثم يؤدى دور ممثل كان مسجونًا سابقًا). ويتضح أن مسرحية "ويدز" ليست إلا نوعًا من الانتحال، فقد سرقها أومسيتر من عمل المؤلف المسرحى (الحقيقى) صامويل بيكيت، وقام بتنقيحها لكى تكون "حقيقية" أكثر (أى اصطناعية). ومع ذلك فإن ناقدًا من مدينة نيويورك يقول عنها وقد أصبحت الآن مسرحية موسيقية عن حياة السجن: "قد تكون الحقيقة أغرب من الخيال، لكنها لن تكون أبدًا أكثر درامية"، وبكلمات أخرى لكى يصبح العمل فنًا جيدًا، يجب تحويل الواقع وإعادة تشكيله، وسوف يقوم الفن بتوصيل "الحقيقة". أو التجسيد المقنع لتجارب العالم، فقط من خلال الاصطناع الفنى.

إن هذه المعالجة المتلاعبة بعلاقة الفن والحياة تستمر عندما يأخذ المساجين السابقون المسرحية إلى أحد السجون، ويقدمونها تحت العيون المراقبة للحراس "الحقيقيين" بمعنى أنهم خارج المسرحية (لكنهم مع ذلك غير حقيقيين لأنهم ممثلون فى فيلم حول السجن الذى تقدم فيه مسرحية). وبتأثير من كلمات أومسيتر حول الظلم، فإن المساجين من الجمهور يثيرون الشغب، ويجرحون "بالفعل" الممثلين من المساجين السابقين، ويتصرف الجميع كأنهم يمثلون فى أحد أفلام السجن. وبذلك يقدم "ويدز" مفارقة: إننا نحتاج إلى الاصطناع الفنى لحدث يتم تقديمه حتى يبدو حقيقيًا. وفى الأفلام نحصل على الحقيقة من خلال الفن فقط.

وتأمل الذات يتخلل كل كادر من فيلم أوليفر ستون "قتلة بالفطرة"، وهو الفيلم المكرس للبحث عن العلاقات المتبادلة بين العنف، والمجتمع، ووسائل الإعلام. إنه يسخر من أفلام "الجميلات فى السجن" من خلال مشاهد مالورى (جوليت لويس)، وهى وحدها فى زنزانتها، وهى تغنى بنوع من النواح أغنية البلوز الحزينة "أنا سيئة، سيئة تماماً"، كما أن المأمور القاسى ذا الميول الجنسية المقموعة فى أفلام السجن التقليدية يعاود الظهور هنا فى صورة هستيرية (يقوم بالدور تومى لى جونز)، إنه يصرخ ويتفاخر فى حين يمسك ما بين ساقيه. أما الصحفى البطولى(*) فى أفلام "اطلب نورثسايد ٧٧٧" (١٩٤٨)، و"أريد أن أعيش!"، فإنه يتحول هنا إلى وين جيل، نجم برامج الفضائح التليفزيونية الذى يساعد ميكى ومالورى على الهرب، وعندما يتحولان ضده فإنه يقف ويصور إعدامه. ويراقب المساجين أنفسهم وهم يثيرون الشغب، من خلال دائرة تليفزيونية مغلقة فى حين أن ميكى (الذى تحول إلى مسجون يخرج العرض من زنزانته الانفرادية) يخطط للهروب الذى يصل فيه الفيلم إلى الذروة مثل أفلام السجن التقليدية. "إن ستون يريدنا أن نلاحظ كيف أن وسائل الإعلام تغير الرسالة، إنه يريد أن يدفعنا إلى مشاهدة أنفسنا ونحن نشاهد فيلماً"، كما كتب ديفيد آنسين ناقد مجلة نيوزويك(٢٢). إن كاميرا وين جيل تصبح كاميرا الفيلم، حتى إننا نراقب أنفسنا ونحن نراقب فيلماً يتم تصويره بكاميرا داخل الفيلم. وإذا كان الوعى الذاتى بالإخراج عند ستون لم يقل فى النهاية الكثير حول كيف أن وسائل الإعلام العنيفة تؤثر على جرائم العنف، فإنه مع ذلك يقول الكثير حول تنوع وسائل إعلام العنف وانتشارها هذه الأيام.

أما فيلم "الخَدَر" (١٩٩١ للكاتب والمخرج توم كالين عن قضية ليوبولد وليب، فإنه يستخدم استراتيجيات مختلفة لكى يصل إلى ذات نتائج فيلم "قتلة بالفطرة"، فهو يكتشف مسألة التجسيد فى الأفلام. وبرغم أن "الخَدَر" مصطنع تماماً من فيلم "الحبل" (١٩٤٨) لألفريد هيتشكوك(٢٣)، فإنه مهتم على نحو عميق بمسائل الواقعية وكيف أن فيلماً يستطيع بدقة أن يعيد خلق الماضى. إن المخرج كالين يصر على تجسيد عناصر الجريمة التى كتبتها الأفلام السابقة أو أضفت عليها

(*) الباحث عن براءة السجين - المترجم.

النزعة العاطفية (مثل العلاقة الجنسية بين ليوبولد وليب)، وبذلك فإن الفيلم أكثر "دقة" فى بعض الوجوه، وفى الوقت ذاته فإنه يذكرنا بأنه اصطناع، وتصبح مسائل التجسيد من تيمات الفيلم من خلال الإشارات المتكررة لأفعال الرؤية والعمى. مثل الأكواب المفقودة من مسرح الجريمة، وحيل مراوغة التحقيق. وفرار ليوبولد بالتبرع بعينيه إلى امرأة عمياء فى وصيته، وهو ما يقود المشاهد إلى أن يسأل عن معنى الرؤية "الكاملة" فى فيلم. والفيلم يتناول ـ مثل "قتلة بالفطرة" ـ الزمن والتاريخ. ليبحث ليس فقط عن كيف أن الأفلام تقدم الجريمة، ولكن أيضًا فى تاريخ هذا التقديم والتجسيد. كما أن فيلم "الخَدَر" يقطع على الدوام توقعات المشاهد المعتادة والإيهام. لكى يذكرنا بأن ما نراه هو "مجرد" فيلم. وكلا الفيلمين يحاكى فى سخرية تاريخ سينما الجريمة (إن فيلم "الخدر" يفعل ذلك بشكل جزئى فى النمرة الناقصة على طريقة العشرينيات "عندما كنت تضع كرة حديدية وسلسلة حول كاحلك")، لكن "الخَدَر" ينتهى بتلخيص الماضى، ماضيه هو نفسه (النسخ السينمائية السابقة لقصة ليوبولد وليب). وماضى ليوبولد وليب ذاتيهما. وهكذا فإن الفيلم أكثر هدوءًا وحزنًا، وأيضًا أكثر تأملاً لماضيه.

***

إن الولايات المتحدة الآن قد أنجزت أكبر عملية لبناء السجون فى التاريخ كله، تلك العملية الحافلة التى استمرت خمسة وثلاثين عاماً. وأدت إلى أكثر معدلات الاحتجاز والسجن فى العالم، وإلى مؤسسات ضخمة تمتلئ بالملونين. وفى هذا السياق فإن من الصعب ـ على نحو متزايد الصعوبة ـ الهروب إلى عالم من سجون هوليوود، حيث الناس الأخيار يشبهون نجوم الأفلام، وحيث يتم إصلاح الظلم فى النهاية. وفى وجه هذا الواقع الجديد من الاحتجاز والسجن وتقييد الحرية. فإنه لم يعد هناك مكان للشعور بآن كل شىء على ما يرام.

ولدى صناع أفلام السجن اختياران، الأول هو الاستمرار فى صنع الأفلام النمطية، فى حين يضعون النساء مكان الرجال، أو يصورون تقنيات مستقبلية لاحتجاز المساجين. لكنهم فى الجوهر يكررون توليفات الماضى. أما الاختيار الآخر فهو صنع أفلام انتقادية تقلب المواضعات القديمة رأسًا على عقب. وأفلام

تتأمل ذاتها وتستكشف إمكانات جديدة فى التجسيد، وأفلام تسجيلية تحاول أن تصور حقائق السجن والإعدام[٣٤]. وسواء كان استمرارنا فى المسارين. أحدهما فى التسلية التجارية والآخر فى قول الحقيقة السياسية. فإنه ما يزال هناك ما هو جدير برؤيته. وقد يندمج المساران فى النهاية بطريقة ما، أو الأكثر احتمالاً أن يتطور المسار التجريبى الثانى فى نوع من الاتساق والتماسك عندما تتراكم أنواع جديدة من أفلام السجن وتكتسب هوية أكثر وضوحًا.

هوامش الفصل السادس

(١) كويرى ١٩٧٣.

(٢) من أجل قائمة للعناوين، انظر باريش ١٩٩١.

(٣) تشيستوورد (١٩٩٨) يميز بين "أربعة مناطق مميزة لأفلام السجن" (ص ٢١٥) ?لكن معظم السمات التى ينسبها إلى منطقة محددة تنطبق فى الحقيقة على المناطق الأخرى.. لهذا يبدو أن الأفضل هو تعيين التطورات الزمنية طبقاً لأسماء فريق صنع الفيلم وتيمات الأفلام.

(٤) كان فيلم "حرارة حبيسة" هو أحد أفلام المخرج جوناثان ديمى.

(٥) من أجل تحليل الشخصيات والتيمات النمطية فى أفلام أربعة عن النساء فى السجن، انظر مورى ١٩٩٥.

(٦) بسبب تلك التيمة عن الحصار والانطلاق، تميل أفلام السجن إلى الانشغال بالحدود وعبور الحدود، بما فى ذلك الحدود التى يفرضها القانون، والطبقة الاجتماعية، والعرق. وهذه الحدود تتجسد فى فيلم "طار فوق عش المجانين" (١٩٧٥)، وهو فيلم عما يشبه السجن حيث يرتب رجل سجين (جاك نيكولسون) للانتقال من السجن إلى مصحة عقلية، حيث يكسر زجاج غرفة الممرضة، ويُحدث ثغرة فى جدار المستشفى قبل أن يندفع ضد العديد من العوائق.

(٧) وود ١٩٩٢، ص ٤٧٧.

(٨) اعتمد "بابيون" على السيرة الذاتية للص الفرنسى إنرى شاريير.

(٩) هذا التعميم عن ندرة أفلام النساء فى السجن ينطبق بوضوح أكثر على الأفلام التى صنعت بعد عام ١٩٣٠ بالمقارنة مع الأفلام التى صنعت خلال مرحلة السينما الصامتة. وهذا هو الانطباع الذى نحصل عليه من قائمة الأفلام وحواشيها التى صنعها كويرى (١٩٧٣) عن أفلام السجن التى عرضت منذ عام ١٩٢١ وحتى بداية السبعينيات. إن كويرى يذكر فيلم "القتل غير العمد" أو "ذبح البشر" (١٩٩٢)، لسيسيل دى ميل عن فتاة مدللة تجد الخلاص فى السجن، وكذلك "زهرة منتصف الليل" (١٩٢٣) عن امرأة سجينة تقع فى حب قس، و"أغنية المهد" (١٩٢٤) عن رجل يُشنق وتُسجن زوجته الحامل، وأفلامًا أخرى. والدرجة التى كان يتم بها تصوير النساء فى أفلام السجن فى المرحلة الصامتة، ثم اختفاؤها فى أفلام السجن اللاحقة، هى مسألة تستحق البحث. ومنذ عام ١٩٩٠، قدم صناع الأفلام جهداً أكبر فى صنع أفلام جادة عن النساء فى السجن، ولكن بنجاح متفاوت.

(١٠) ما تم نشره حول علم اجتماع السجون ساعد فى خلق هذه الشخصيات من خلال تعريف نوع من المساجين يسمون "الرجال الحقيقيون" أو "الرجال على حق". وتحديدهم بأنهم المساجين الذين يواجهون "سجانيهم بالخضوع ولا بالعدوان" (سايكس ١٩٥٨، ص ١٠٢) انظر أيضًا براون ٢٠٠٣، الفصلين ٥ و٢٧.

(١١) النوع (رجل وامرأة) من الاهتمامات الرئيسية فى أفلام الجميلات فى السجن أيضًا، لكن الشخصيات فى مثل هذه الأفلام ليست بطلات فائقات ولا نساء عاديات مثيرات للإعجاب،

لكنهن موضوعات للجنس. وهكذا تفعل الأفلام التى تساهم فى بناء مفهوم النوع، فى هذه الحالة بتحديد عدد الأدوار المتاحة للنساء ونوعها.

(١٢) شخصية الأب بوبى فى فيلم "النائمون" تردد أصداء فيلم "ملائكة ذوو وجوه قذرة"، وهو فيلم آخر عن أن صديق المجرمين من الأحداث قس.

(١٣) فى فيلم "لوك ذو اليد الباردة" هو صديقه السجين الذى يخونه فى اللحظة الأخيرة، وفى فيلم "بابيون" هو المحتال (داستين هوفمان) الذى يشترك فى مغامرات بابى، وفى "قطار منتصف الليل السريع" هو السجين الرفيق المخدر. وينوع فيلم "المهمة الأخيرة" هذا النموذج من خلال ضابطين صغيرين يقودان البحار إلى السجن، ويصبحان صديقين له ليصبح البحار رفيقهما الثالث، وفى هذا يكمن خلاصه. وفى فيلم "ويدز" (١٩٨٧) تدور القصة حول سجناء يعدون مسرحية، والرفيق هنا النزيل المقرب من مؤلف المسرحية. وهناك رفيق حتى فى فيلم "بروبيكر" الذى يدور حول مأمور إصلاحى، والرفيق فى هذه الحالة سجين عجوز يعطى النصيحة للمأمور الجديد (ولسوء حظه فإنه يتم صلبه مقلوبًا بسبب هذه الصداقة). ومن أكثر الصداقات طرافة ما نجده فى فيلم "قبلة الموت" (١٩٤٧) حيث يريد اللص أن يعود إلى الاستقامة ويصبح صديقًا للنائب العام.

(١٤) ولكن انظر هيرمان ٢٠٠٣ و٢٠٠٥، الذى يعلق على وجهة النظر المعيارية للشاذات جنسيًا فى الدراما التليفزيونية البريطانية "فتيات شقيات" (١٩٩٩ وما بعدها).

(١٥) فى واقع الحياة يكون المغتصبون فى السجن فى العادة من غير الشواذ جنسيًا.

(١٦) وود ١٩٨٦، ص ٢٢٨. ويناقش وود أفلامًا مثل "باتش كاسيدى وساندانس كيد" (١٩٦٩)، و"الراكب المتمهل" (١٩٦٩)، و"راعى بقر منتصف الليل" (١٩٦٩)، و"ثاندربولت ولايتفوت" (١٩٧٤)، و"خيال المآتة" (١٩٧٣). ومن أجل مناقشات ذات علاقة انظر فوكس ١٩٩٣، وسانديل ١٩٩٦. ويكتب ستيف نيل أن "المثلية الجنسية الذكورية يتم تجسيدها على الدوام على أنها تيار خفى، وعنصر يحتمل أن يثير القلق، وذلك فى الكثير من الأفلام والأنماط الفيلمية، ولكن يتم التعامل معها بشكل غير مباشر، ويتناول الأعراض وليس الجوهر، وعلى أنه يجب قمعها". (١٩٩٣، ص ١٩).

(١٧) يشير روبرت راى إلى أن الرجل بلا عيون "من الواضح أنه مقتبس عن شخصية رجل الدورية على الطريق السريع فى فيلم "سايكو" (١٩٦٠)، والذى يظهر عملاقًا فى نافذة سيارة جانيت لى". (١٩٨٥، ص ٣٠٤).

(١٨) من المؤكد أن العلاقة سوف تكون مفهومة بهذه الطريقة إذا كانت إحدى الشخصيات امرأة، ومن المؤكد أنها "لن" يتم تفسيرها بهذه الطريقة إذا كان صناع الفيلم قد منحوا آندى صديقة فى المشهد الأخير. ومع ذلك فعندما يجرى ريد تجاهه على الشاطئ، يكون آندى وحيدًا. ويذكر جوترمان (٢٠٠٢، ١٥٢٣)، تفسيرًا مبهمًا إلى درجة غريبة عن علاقة الرجال جاءت على لسان مورجان فريمان: "إنها علاقة حب. إنهما لا يحب أحدهما الآخر، بل إنهما صديقان يعتمد أحدهما على الآخر. إن الأمر يشبه ما كانت عليه علاقات "باتش كاسيدى وساندانس كيد" أو "ثيلما ولويز"...".

(١٩) وود ١٩٨٦، ص ٢٢٩.

(٢٠) سيجيل ١٩٩٣، ص ١٥٧.

(٢١) مضمون قصص السجن الحقيقية يحتوى على طزاجة كامنة تجذب صناع الأفلام المهتمين بالإصلاح الاجتماعى، وتبرر وجهة النظر المتعاطفة مع السجناء. وهناك قليل من صناع الأفلام

يعرفون عالم السجن بشكل أكثر مباشرة، وهذا يحدث لهم (كما يحدث لمعظمنا) من خلال نشرات الأخبار وقصص حياة المشاهير. وهكذا فإن قصص الحياة الحقيقية تتيح لنا الاقتراب من الجو الاجتماعى للسجون، والذى لا يمكن لنا الاقتراب منه بوسائل أخرى. وعلاوة على ذلك فإن أحداث الحياة الحقيقية التى تصل إلى نشرات الأخبار والكتب هى قصص مثيرة وجذابة بشكل خاص، وتدور حول الظلم والوحشية، أى قصص جذابة بطبيعتها. إن إدوارد مونتجمرى، الصحفى الحائز على جائزة بوليتزر، والذى يكتب لجريدة "سان فرانسيسكو إكسامينز"، كان متورطًا بشكل شخصى فى قضية باربرا جراهام، وكتب "أريد أن أعيش!" ليرد لها اعتبارها. كما أن إدوارد جيمس أولموس، الذى كتب ومثَّل وأخرج "أنا الأمريكى"، مناضل من أجل المكسيكيين الأمريكيين فى لوس أنجلس، وصنع فيلمه لكى يحذر شعبه من النزعة التدميرية فى عنف العصابات. وروبرت ريدفورد، نجم فيلمى "بروبيكر" و"القلعة الأخيرة"، كان على الدوام مناضلاً لقضية الليبرالية.

(٢٢) مقتبس فى كلارينس ١٩٨٠، ص ٥٠.

(٢٣) "نقطة اللاعودة" هو نسخة أمريكية من الفيلم الفرنسى "المرأة نيكيتا" (١٩٩٠).

(٢٤) يشير براون (٢٠٠٣، ص ١٠) إلى الأبعاد الاستعمارية والعنصرية فى أفلام مثل "القصر المهدم"، و"قطار منتصف الليل السريع"، و"بابيون"، ويشير إلى أن مثل هذه الأفلام تقدم تقاطعًا معقدًا لخيالات كراهية الغرباء (الزينوفوبيا) والرغبات الاستعمارية"، وأنها "تضع فى الأغلب العقوبات الأمريكية على الجرائم فى إطار أكثر تحضرًا، ومقيدًا بالإجراءات القانونية، وعادلاً، فى مقابل مشاهد العقاب غريبة الأطوار".

(٢٥) من المؤكد أنه ليست مصادفة أن فيلم "مسز سوفيل"، فيلم السجن التقليدى الوحيد الذى أخرجته مخرجة امرأة هى جيليان أرمسترونج، ينتهى بمشاهد متعاطفة مع امرأة فى السجن، هى مسز سوفيل التى لعبت دورها ديان كيتون. والفيلم التليفزيونى الممتاز "قصص السجن: نساء فى الداخل" (١٩٩١) يتألف من ثلاث قصص، أخرجتها ثلاث نساء، دونا دايتش، وبينيلوب سفيريس، وجوان ميكلين سيلفر. وترى ديدى هيرمان (٢٠٠٣، ٢٠٠٥) الأمل فى دراما السجن التليفزيونية البريطانية "فتيات شقيات" من خلال وجهة نظره عن المثلية الجنسية بين النساء.

(٢٦) سوريت ١٩٩٥.

(٢٧) كانفيلد ١٩٩٤، ص ٦٢ - ٦٣.

(٢٨) فيلم "دم فى الداخل، دم فى الخارج" المعروف أيضًا باسم "ملتزم بالشرف" (١٩٩٣)، ملحمة ممتدة حول تيمة مشابهة لتيمة "أنا الأمريكى"، وهو بدوره يمثل هذه التقاليد البديلة فى أفلام السجن.

وفى سلسلة من الأحداث التى تصور تعقيدات العلاقة بين السينما والمجتمع، والحياة والفن، تسبب عرض "أنا الأمريكى" فى أحداث عنف. لقد قُتل ثلاثة من مستشارى أولموس، وتلقى أولموس ذاته تهديدًا، على أنه رد فعل على التصوير السلبى فى الفيلم للعصابات المكسيكية فى أمريكا، والشبيهة بالمافيا. وعندما حوكم أفراد العصابة على هذه الجرائم، ظهر حرف "M"(*) بشكل غامض على منصة القاضى، برغم الحراسة على مدار اليوم حول قاعة المحكمة. ويبدو أن

(*) يرمز حرف M هنا إلى التهديد بالقتل - المترجم.

العصابة المكسيكية قررت أنه بسبب أن الفيلم شوه صورتها، فإنها سوف تقتل صناع الأفلام، والذين سوف يشبهون أفراد عائلة كيندى التى لم تحب فيلم "جيه إف كيه" وقررت قتل المخرج أوليفر ستون والنجم كيفن كوستنر. إن رد الفعل الانتقامى ذاك يوحى بالتشوش بين السينما والحياة، ويؤكد رأى الفيلم فى العصابة المكسيكية، وعنفها التدميرى. وفى هذه السلسلة من الأحداث، الفن يعيد تمثيل الحياة، ثم تقوم الحياة بإعادة إنتاج الفن.

(٢٩) ويليامز ١٩٩٣، ص ١١.

(٣٠) السابق، ص ١٢.

(٣١) السابق، ص ١٥.

(٣٢) آنسين ١٩٩٤، ص ٥٤.

(٣٣) المشهد الافتتاحى فى فيلم "الخَدَر"، يمر الممثلون / الشخصيات أمام الكاميرا كما لو أنهم يواجهون الجمهور من فوق خشبة مسرح، وهو يشير بوضوح إلى فيلم "الحبل"، الذى كان يعتمد على مسرحية، وقام بتصوير الفيلم كأنه مسرحية(*).

(٣٤) لكن انظر داو ٢٠٠٠، الذى يؤكد أساسًا أن ذلك مستحيل.

(*) فى مكان واحد وزمان متصل - المترجم.

الفصل السابع
أبطال أفلام الجريمة

"دعنا نفهم من هو الشخص الشرير، اتفقنا؟"

مستر بينك فى فيلم "كلاب المستودع"

"هناك شىء بطولى فيه، إنه لا يبدو كقاتل، وهو يعطى انطباعاً بأنه هادئ، ويتصرف كما لو أن لديه حلماً".

ضابط الشرطة يتحدث عن السفاح الذى يطارده

فى فيلم جود ووه "القاتل"

الأسباب لجماهيرية أفلام الجريمة كثيرة، يكمن أقواها فى طبيعة أبطالها. إن الجمهور يبتهج وهو يشاهد شخصيات تستطيع أن تهرب من مناطق مراقبة جيدة، ويتفوقون فى الذكاء على أعدائهم، فى حين يتجرعون الويسكى ويتفوهون بسخرياتهم. والأبطال الطيبون يمتعوننا بالتفوق فى الاحتيال على المحتالين، ويواجهون المرضى النفسيين، ويحلون الألغاز المستحيلة. وللأشرار الأبطال جاذبية لكونهم يتمتعون بالجرأة، والحقارة، والقسوة، والخشونة، أكثر مما نجرؤ على أن نكون، إنهم يقولون ما يريدون، ويأخذون ما يرغبون فيه، ويحتقرون الضعفاء، ويكسرون القانون ويفلتون من العقاب. وكلا البطل الطيب والبطل الشرير يعملان من خلال نظام أخلاقى صارم واضح، وهو نظام قوى بقدر ما هو تبسيطى ووحشى. فى فيلم "المحتالون" (١٩٩٠)، المحتالة الذكية ليلى فى عالم سباق الخيل تقوم باستدعاء طبيب لمعالجة ابنها المريض، وتنصحه "سوف يصبح ابنى على

ما يرام. وإذا لم يحدث ذلك فسوف أقتلك". إننا قد نبتسم. لكننا - حتى لو كان ذلك فى أضيق نطاق - نحسدها على تلك الصراحة الخشنة.

إن هوليوود تعطينا ما هو أكثر من مجرد الأبطال. إنها تعطينا أفكارًا حول الأبطال والبطولة. لماذا نحترم القوى بدلاً من الضعيف (وهو الذى يعانى أكثر فى الحياة)؟ لماذا نعجب بالمغامرات الطائشة والمغامرين أكثر من إعجابنا بصناع البيوت، ونعجب بالوقح أكثر من الجبان؟ وقبل كل شىء، لماذا نميل إلى الأبطال الذين يخرجون دائمًا على القانون؟ إن السمات التى تمجدها الأفلام ووسائل الإعلام الأخرى تشكل نوعًا من أيديولوجيا البطولة. ومجموعة من الافتراضات حول معنى "المثير للإعجاب".

أنواع السرد فى أفلام الجريمة

من أجل بناء نظام شامل لأنماط أبطال أفلام الجريمة، فإننا نحتاج أولاً إلى خلق نظام لأنماط القصص الموجودة فى أفلام هذا النمط الفيلمى. إن هناك أنواعاً ثمانية من السرد (يمكن اعتبارها أيضًا أنماطًا لتطور الحبكة)[1] تظهر مرة بعد أخرى: قصة اللغز أو المحقق، وفيلم الإثارة، وفيلم اللصوصية أو السطو، وقصة العدالة الضائعة ثم المستعادة. وفيلم الويسترن الذى ينقذ فيه المنتمى القادم من الخارج الضحية أو المجتمع المهدد) وحكايات الانتقام والنزعة الانتقامية، ووقائع حياة المجرمين، والحبكات ذات الفقرات فى قصص الأكشن. وأحيانًا ما تتداخل الأنماط أو يتحد أحدها مع الآخر، لكن هذه الأنواع الثمانية تشكل الأنماط السردية الأساسية التى يمكن للمرء أن يجدها فى معظم أفلام الجريمة.

وفى **قصص الألغاز والتحرى**، يكون نمط السرد الأساسى هو البحث، ولهذه الحكايات ما يدعوه ديفيد بوردويل وكريستين طومسون "الحبكات ذات الهدف". وأنماط الحدث حيث البحث والاستقصاء هو الأساس[2]. وعادة ما تقوم قصص الألغاز والتحرى بتوزيع الأدلة فى أجزاء صغيرة متتالية، وبذلك فإن عملية الاكتشاف التى يقوم بها المشاهد توازى ما يقوم به المحقق[3]. وفى بعض الأفلام، مثل "بحر الحب" (١٩٨٩). و"تقرير الأقلية" (٢٠٠٢). تخفى الأفلام موضوع

البحث. مثل هوية الشرير، بقدر ما يمكنها، وفى هذه الحالات تتداخل أفلام الألغاز والتحرى مع أفلام الإثارة، كما هو الحال فى "النافذة الخلفية" (١٩٥٤). وفى حالات أخرى يكون هدف البحث واضحًا من البداية، ومهمة المحقق هى أن يعثر على الشىء المفقود. وفى أفلام الألغاز بشكل خاص قد تكون الجريمة قد حدثت قبل أن يبدأ الفيلم (إن صح التعبير)، لذلك يكون أقل قدر من العنف على الشاشة. والكثير من الأدلة المحيرة[٤]. وفى كل من أفلام الألغاز والتحرى، قد يكون البحث عن شخص، كما فى الرجل الإنجليزى" (١٩٩٩)، أو عن شىء كما فى "الصقر المالطى" (١٩٤١) حيث الشىء الذى يتم البحث عنه هو تمثال ذو قيمة كبيرة، أو فى "قبلنى بإفراط" (١٩٥٥) حيث هذا الشىء هو اليورانيوم. وقد يكون البحث عن شىء غير مادى، مثل مصدر الفساد فى العائلة فى فيلم "القصة الرسمية" (١٩٨٥) ?أو فى إدارة الشرطة فى "سرى فى لوس أنجلس" (١٩٩٧). ومعظم أفلام المحققين ورجال الشرطة تقع فى هذا التصنيف، الذى يضم أفلامًا مثل "يوم سيئ عند الصخرة السوداء" (١٩٥٤)، و"الحى الصينى" (١٩٧٤)، و"فارجو" (١٩٩٦)، و"الوداع الطويل" (١٩٧٣)، و"الشاهد" (١٩٨٥).

أما **أفلام الإثارة** فتتلاعب بنا، فهى تقود المشاهد إلى أن يتوقع العنف فى لحظات لا يحدث فيها، فى حين تفاجئنا بالوحشية عندما لا نتوقعها[٥]. وهذه الأفلام المثيرة تتضمن أحيانًا مطاردة حيث يجد البطل نفسه مطاردًا بواسطة شخص مرعب بشكل ما. وفى أحد أفلام الإثارة الكلاسيكية، وهو فيلم المخرج تشارلز لوتون "ليلة الصياد" (١٩٥٥)، تكون الشخصية المطاردة الأولى أرملة شابة قد خُدعت فى زواج جديد برجل باحث عن جمع الثروات ومتنكر فى هيئة واعظ. إن لوتون يعرض لنا الواعظ وهو يمسك سكيناً، ويسقط على سرير ويللا، ثم ينقلنا بالمزج إلى محل آيس كريم، فى حين أن الواعظ يشكو لأصحاب المحل من أن ويللا قد هربت فى الليل فى سيارته القديمة. وفجأة ودون أى تمهيد، يصدمنا لوتون بلقطة من تحت الماء لجسد ويللا وهو يطفو وسط حشائش النهر، والتيار يموج شعرها بنعومة. وعند تلك النقطة، يصبح المطارَدَان هما طفلى الأرملة، اللذين أخفيا المال داخل دمية، وهربا من الواعظ المزيف. إنهما يخوضان فى النهر أو يختفيان على ضفتيه، ويعتقد الطفلان (والمشاهد أيضًا) أحيانًا أنهما قد

نجوًا. ليسمعا من على البعد أغنية الواعظ التى تثير القشعريرة: "توكل على يسوع، واستند على الضوء القادم من الأعلى". وعند نهاية الفيلم، يصبح سماع بضع نغمات من هذا اللحن مثيرًا للرعب.

ولأن أفلام الإثارة تحتاج إلى إعادة الصدمات لكى تحافظ على سماتها الكابوسية، فهى تميل فى بنائها إلى أن تكون ذات فقرات. وفى أحد الأفلام الكلاسيكية الأخرى من هذا النوع، وهو "الشمال عن طريق الشمال الغربى" (١٩٥٩)، يقوم المخرج ألفريد هيتشكوك بوضع روجر ثورنهيل (كارى جرانت) فى سلسلة من المخاوف، والتى تبدأ باختطافه، الذى يسبق مطاردة بواسطة طائرة رش المبيدات، وينتهى الفيلم بأن يكون معلقًا على حافة الجبل بالمعنى الحرفى(*). لقد فهم هيتشكوك أن الجمهور يحب أن يصاب بالخوف على فترات منتظمة. والكثير من أفلامه تقع فى تصنيف الإثارة، مثل "اطلب إم للقتل" (١٩٥٤)، و"النافذة الخلفية"، و"الحبل" (١٩٤٨)، و"غريبان فى قطار" (١٩٥١)، وأهمهم جميعًا "سايكو" (١٩٦٠). وهناك مخرجون آخرون قدموا أفلام الإثارة، مثل "غريزة أساسية" (١٩٩٢)، و"علاقة تجاذب قاتلة" (١٩٨٧)، و"الشركة" (١٩٩٣)، و"بيت الألعاب" (١٩٨٧)، و"الإغواء الأخير" (١٩٩٤)، و"رجل الماراثون" (١٩٧٦).

أما أفلام السطو أو اللصوصية فلها إيقاع أبطأ، وهى تتبع مجرمًا أو عصابة تخطط لسرقة مغامرة ومعقدة سوف تجعلهم يبدأون حياتهم بعدها. والجزء الأول من فيلم السطو يستغرق فى العادة فى التخطيط، فى حين أن زعيم العصابة يجمع الأعضاء معًا ويستهدفون بنكًا، أو نادى سباق، أو رجل ثرى من تكساس، أو قطار فيه ما يستحق السطو، ويقومون جميعًا باستخدام ساعات الإيقاف وسيارات الهروب. أما بقية الفيلم فيكرس لتنفيذ الجريمة، وفى بعض الأحيان فشل اللصوص فى اللحظة الأخيرة، برغم أن أفلامًا مثل "العزيمة" (١٩٩٦)، و"عصابة أوشان الأحد عشر" (٢٠٠١) و"عصابة أوشان الاثنا عشر" (٢٠٠٤)، تسمح للصوص بالهرب على الأقل من أسوأ عواقب جرائمهم(٦). وهناك لصوص أقل نجاحًا وأكثر نموذجية فى فيلم جون هيوستون "غابة الأسفلت" (١٩٥٠)، وهو

(*) لأن السينما الأمريكية تستخدم تعبير "معلق على حافة الجبل" cliff-hanger بمعنى مجازى لتصف سينما الإثارة - المترجم.

فيلم كئيب عن اللصوصية، حيث صعاليك الشوارع يموتون دون تحقيق أهدافهم، أو لصوص فيلم ستانلى كوبريك "القتل" (١٩٥٦)، حيث تنفتح فجأة الحقيبة المليئة بالمال عندما يركب زعيم العصابة طائرة لكى يهرب. وأحد أفضل اللصوصية هو فيلم دون سيجيل "القتلة" (١٩٦٤) من بطولة رونالد ريجان فى دور زعيم العصابة الذى يضع الخطط، ولى مارفين فى دور القاتل الساخر. وإنجى ديكينسون فى دور الطُعم الذى يستخدم لاصطياد العصابة، ويحتوى الفيلم على عدد كبير من السيارات. وهناك تنويع ساخر على فيلم اللصوصية فى "كلاب المستودع" (١٩٩٢) الذى يركز على أعقاب عملية سطو فاشلة، وخلال تلك الفترة يتشاجر اللصوص حول "من هو الشرير".

أما **أفلام العدالة المفقودة ثم استعادتها**، ففيها يُتهم الشخصية الرئيسية ظلمًا أو يعاقب دون جريرة، والفيلم من هذا النوع يبدأ بعرض الظلم والتأكيد - من خلال أماكن السجن والقمع - على أن الظلم سوف يستمر زمنًا شديد الطول(٧). ومن خلال أداة فى الحبكة مثل الهروب من السجن، أو اكتشاف غير متوقع للشرير الحقيقى، فإن الشخصية الرئيسية يحصل أخيرًا على حريته من الموقف الظالم. ويتم الاعتراف (على الأقل بواسطة الجمهور) بأنه بطل عانى طويلاً بسبب الافتراء عليه. والكثير من أفلام السجن تقع فى هذا النوع، مثل "الهروب من ألكاتراز" (١٩٧٩)، و"باسم الأب" (١٩٩٣)، و"قطار منتصف الليل السريع" (١٩٧٨)، و"بابيون" (١٩٧٣). وفى أفلام الإعدام مثل "أريد أن أعيش!" (١٩٥٨) تكون الحرية بواسطة موت الشخصية الرئيسية، والتعرف على الحقيقة يأتى بعد الإعدام، من خلال إحساس صانع الفيلم والجمهور بالفقدان والخسارة. وأحيانًا تقع أفلام ساحة القضاء فى هذا التصنيف، مثل فيلم "مفترض أنه برىء" (١٩٩٠)، والذى يسجل وقائع محاكمة محامٍ يدعى راستى سابيتش وهو يدافع عن نفسه ضد اتهام زائف بالقتل. وبرغم تبرئته فى النهاية فإنه لا يستطيع الإفصاح عن هوية القاتل الحقيقى، لذلك فإن إحساسه بالخلاص يظل جزئيًا، ويكمن إعجابنا به أيضًا فى إصراره الحزين على كتمان السر.

وهناك أفلام غير معتادة فى أفلام العدالة المفقودة ثم استعادتها، مثل "دولوريس كاليبورن" (١٩٩٥)، قصة المرأة القاسية الكتوم (كاثى بيتس) التى تعيش

فى جزيرة فى ولاية مين، ومشكوك فى أنها قتلت مخدومها الثرى، وقبل ذلك بسنوات قتلها لزوجها. وفى هذه الحالة فإن الإحساس بالحصار موجود فى اختيار الجزيرة مكانًا للأحداث، وفى الاتهام الزائف، وعدم قدرة دولوريس عن الإفصاح عن الحقيقة، ويأتى الخلاص عندما يكتشف المحققون إخلاص دولوريس لمخدومها، كما تكتشف الابنة الحزينة (جينيفر جيسون لى) أن دولوريس قاومت الأب لكى تحميها من اعتدائه الجنسى عندما كانت صغيرة. إن خلاص دولوريس كاليبورن يأتى من خلال الإقرار بأنها كانت على العكس مما افترضوه فيها.

وبرغم أن أفلام الويسترن عتيقة الطراز قد فقدت جماهيريتها، فإن خطها السردى قد انتقل إلى الأنماط الفيلمية الأخرى، حيث يظهر فى تصنيف **أفلام الويسترن المتنكرة**: إنها حكايات عن بطل من خارج المكان يقبل على مضض أن يتخلص من شخص خارج على القانون على نحو ما. وهناك عدد من أفلام ساحة القضاء تنطبق على هذا التصنيف، مثل "شاهد الاتهام" أو "شاهد الإثبات" (١٩٥٧)، والذى يبدأ بتقديم المحامى الكبير المريض الذى يبدو أضعف من أن يتولى قضية جريمة قتل، بمجرد اقتناعه ببراءة المتهم، ومع ذلك فإنه يستعيد حيويته، وينقذ المتهم بالبراءة (ويتضح أنه أخطأ فى ذلك، لكن لأننا نتركه وهو ينطلق إلى القضية التالية فإن خطأه لا يقلل من بطولته). وفيلم "محاكمات نورمبيرج" (١٩٦١)، وفيلم "مقتل طائر مغرد" (١٩٦٢)، وفيلم "النائمون" (١٩٦٦)، تقدم جميعها شخصًا من خارج الحبكة، ورجالاً أفضل ومختلفين عن الأغلبية، يقررون أن يدخلوا النزاع وبذلك فإنهم يصبحون مخلِّصين.

وبعض أفلام الشرطة وأفلام السجن تستحق أن توضع فى تصنيف أفلام الويسترن المتنكرة، مثل "بلاد الشرطة" (١٩٩٧)، حيث يقوم سيلفستر ستالونى بدور الشرطى قليل البراعة الذى ينظف إدارة الشرطة الضاحية التى تحتشد بالأشرار المتباهين بالعنف، ومثل "الشرطى الآلى" (١٩٨٧)، حيث كائن من خارج الجنس البشرى ينظف مدينة ديترويت، وفيلم "ملائكة ذوو وجوه قذرة" (١٩٣٨)،[٨] وفيه زعيم عصابة فى طريقه لغرفة الإعدام ينقذ المجرمين الأحداث الصغار فى السن. ولقد قامت كالى خورى مؤلفة "ثيلما ولويز" (١٩٩١) بالتلاعب

بأن تقلب فيلم الويسترن المتنكر، من خلال خلق غرباء يدخلون عالم الويسترن قادمين من عالم المنازل، إن ثيلما ربة بيت، ولويز مضيفة، وخلال ثأرهما من الأشرار تنطلق بعض الرصاصات على مواضعات فيلم الويسترن أيضًا.

أما أفلام الانتقام والنزعة الانتقامية فتمد جذورها إلى مسرحية الانتقام الإليزابيثية، حيث الشخصية الرئيسية (مثل هاملت، أمير الدانمارك) يكتشف انتهاكاً (له، أو لعائلته، أو لوطنه)، ويرد بالانتقام. وكما يكتب ويل رايت فإن حبكات الانتقام والنزعة الانتقامية تستمد بشكل أكثر مباشرة من تنويع على فيلم الويسترن، حيث القادم من خارج المكان يقرر أن يتخلص من الشرير، وهو لا يهتم بالتمسك بمبدأ بقدر اهتمامه بتسوية ضغينة شخصية.[٩] وفى فيلم "خليج الخوف" (١٩٦٢ ?(1991 ?و"كلاب من قش" (١٩٧٢)، و"غرفة النجم" (١٩٨٣)، فإن أفلام الانتقام والنزعة الانتقامية تميل إلى أن تقدم مشاهد للطعن بالسكاكين.

وفيلم "قتل مع سبق الإصرار" (١٩٩٥) يحكى عن سجين عانى من الوحشية، ويسعى للحصول على تعويض قانونى أو رد للشرف، وهو فيلم انتقام يدور فى قاعة المحكمة، كما فى "المتهمة" (١٩٨٨) حيث تريد الضحية إلقاء المسئولية على الرجال الذين كانوا يصيحون ابتهاجًا فى حين كان يتم اغتصابها. وفى بعض الأحيان تُصاغ أفلام الشرطة فى صيغة الانتقام، مثل "تأثير مفاجئ" (١٩٨٣) الذى يتناول قصة امرأة تنتقم لنفسها ولأختها على اغتصابهما، وتتجول وهى تطلق الرصاص على الرجال. وشكل فيلم الانتقام والمنتقم يجمع أحيانًا بعض أنماط حبكات أخرى، مثل "سائق التاكسى" (١٩٧٦) الذى يجمع حبكة الانتقام (ترافيس كقاتل سياسى) وفيلم الويسترن المتنكر (ترافيس يطهر شوارع مدينة نيويورك). فى حين أن فيلم "السقوط" (١٩٩٣) يجمع حبكة الانتقام، المتضمنة فى المسار الدرامى لشخصية المنتقم ديفينس، وقصة التحقيق والتحرى، المتضمنة فى مطاردة ديفينس بواسطة الضابط الذى على وشك التقاعد. وكذلك يقدم "قتلة بالفطرة" (١٩٩٤) حبكة انتقام من حين إلى آخر، أحيانًا كأداة سرية، وأحيانًا أخرى على أنها تفسير لعنف ميكى ومالورى.[١٠]

والنوع الأكثر شيوعًا فى سرد أفلام الجريمة هو **وقائع حياة إجرامية**. والذى بدأ مع أفلام العصابات، ويكاد هذا التصنيف أن يتضمن كل الأمثلة من هذا النمط الفيلمى، بالإضافة إلى أفلام العصابات الأحدث، مثل سلسلة "الأب الروحى" (١٩٧٢، ١٩٧٤، ١٩٩٠)، و"الرفاق الطيبون" (١٩٩٠)، و"دونى براسكو" (١٩٩٧). ويشتمل هذا التصنيف أيضًا على العديد من أفلام النوار، مثل "تأمين مزدوج" (١٩٤٤)، و"التحويلة" (١٩٤٥)، و"الليل والمدينة" (١٩٥٠)، وأفلام السفاحين التى تجمع بين رجل وامرأة مثل "جنون السلاح" (١٩٤٩)، و"حياة عادية" (١٩٩٦). وأفلام قصص عصابات الشوارع مثل "خطر ٢ المجتمع" (١٩٩٣)، و"مدينة نيوجاك" (١٩٩١)، وأفلام حكايات الشرطة الفاسدة مثل "س و ج" (١٩٩٠)، و"روميو ينزف دمًا" (١٩٩٣). إن هذه الحكايات عن عالم الجريمة الحفى قد بدأت بافتراض أن الإجرام حالة عادية، لذلك فإن الحكايات فى الأغلب لا تهتم بتفسير كيف ضلت هذه الشخصيات عن الطريق القويم. لكن الحكاية تبدأ (أحيانًا بشكل فيه إبهار الفرجة) بانتهاك القانون. (إن أفلام اللصوصية تركز أيضًا على الأفعال الإجرامية، لكنها مهتمة بجريمة كبرى واحدة، وليس بالحياة الإجرامية للمجرم). وفى بعض الأحيان يكون بطل الفيلم مجرمًا من الطبقة العليا، مثلما هو الحال فى "السيد ريبلى الموهوب" (١٩٩٩)، و"امسكنى لو استطعت" (٢٠٠٢).

والنوع الثامن هو **فيلم الأكشن**، الذى يتداخل فى تيمته مع بعض التصنيفات الأخرى، لكنه مميز فى نوعية سرده. ففيلم الأكشن يفتقد الحبكات المعقدة المرهفة، وهو يضم فى سلسلة عديداً من الفقرات، ليصنع الانتقالات من خلال الهروب والانفجارات. وبرغم أن أفلام الأكشن عنيفة، فإن العنف فيها يستخدم ليس لإرهاب المشاهد وإثارة رعبه (كما هو الحال فى أفلام الإثارة)، وإنما لخلق مشاهد للفرجة. والأفلام من هذا النوع يمكن أن تندرج تحت تصنيفات فرعية عديدة. مثل أفلام جيمس بوند، وسلسلة "داى هارد" (١٩٨٨، ١٩٩٠، ١٩٩٥)، و"السلاح الفتاك" (١٩٨٧، ١٩٨٩.. إلخ)، وأفلام الرهائن والاستيلاء على موقع ما، وأفلام الطائرات، وما إلى ذلك. والقليل من هذه الأفلام هو الذى يشتمل على معنى مهم، لكن بيتر بارشال يشير إلى أن الأفضل من هذه الأفلام ـ على نحو ما

يوضحه تحليل "داى هارد" - تتخذ سمة أسطورية من خلال بطل ملحمى يمضى إلى "العالم السفلى (للجريمة) لكى يحارب قوى الظلام" التى تمثل - من بين ما تمثل - العناصر غير المتمدنة فى طبيعتنا.[11]

وبالإضافة إلى هذه الأنواع الثمانية الأساسية لقصص أفلام الجريمة، فإن هناك أشكالاً أقل مثل "التربية العاطفية" bildungsroman أو حكاية التطور الأخلاقى لشخصية رئيسية، مثل "الأولاد ذوو القلنسوات" (١٩٩١)، و"مكان تحت الشمس" (١٩٥١)، و"رجال طيبون قلائل" (١٩٩٢).[12] لكن التصنيفات الثمانية تكفى لتشتمل على كل أنواع القصص وتميز بينها، وتتيح أساسًا لتحليل أفلام الجريمة تبعاً لنوع أبطالها.

أنواع أبطال أفلام الجريمة

الطريقة الأبسط لتصنيف أبطال أفلام الجريمة هى أن نميز بين الأبطال الرسميين (الأخيار الطيبين) من ناحية، والأبطال الخارجين على القانون (الأخيار السيئين) من ناحية أخرى. ويُلاحظ دارس السينما روبرت بى راى أن البطل الرسمى يكون فى الأغلب مزارعًا، أو محاميًا، أو سياسيًا، أو مدرسًا. والأبطال الرسميون أقوياء فى مجتمعاتهم، وهم يقفون فى صف القانون ويتصرفون وفقًا له بشكل بناء.[13] وتتضمن أمثلة أفلام الجريمة المدعى العام فى "ميلودراما مانهاتن" (١٩٣٤)، والشرطى الذى على وشك التقاعد فى "السقوط"، و"المحامين البطوليين فى دراما ساحات القضاء. وعلى النقيض فإن راى يحدد البطل الخارج على القانون بأنه يميل للوحدة، إنه مغامر أو مستكشف أو محارب بالمسدسات، وهو يقف إلى صف "ذلك الجانب من الخيال الأمريكى الذى يضفى قيمة على حرية الإرادة، والتحرر من القيود".[14] والبطل الخارج على القانون فردى وفوضوى(*)، وهو يمثل حرية أن نفعل ما نريد، بما فى ذلك ارتكاب الجرائم. والأمثلة على هذا النوع من الأبطال شخصية ديفينس الرجل الأبيض الغاضب فى "السقوط"، والمرأة الفاتنة القاتلة التى بلا ضمير فى "الإغواء الأخير"، ومايكل كورليونى بطل العصابة فى سلسلة "الأب الروحى".

(*) بمعنى أنه يرفض الانصياع لسلطة المؤسسات - المترجم.

وفى أفلام الجريمة يتفوق الأبطال الخارجون على القانون فى عددهم على الأبطال الرسميين. وبالإضافة إلى ذلك فإن الأفلام تعطى وقتًا أطول بكثير لتطوير شخصيات الأبطال الخارجين على القانون، وتشجع المشاهدين على التوحد معهم. وهذه النزعات تثير سؤالاً: لماذا تريدنا أفلام الجريمة أن نتوحد مع الخارجين على القانون، ولماذا نستمتع بأن نستجيب لذلك؟

ولكى نعطى إجابة متعمقة فإننا فى حاجة أولاً أن ننقح مصطلحاتنا. إن راى ورفاقه الذين يناقشون التمييز بين البطل الرسمى والبطل الخارج على القانون يشيرون فى العادة إلى الأفلام الأمريكية بشكل عام (أو إلى الأفلام والروايات الأمريكية بشكل عام)، وليس إلى أفلام الجريمة بشكل خاص، ومن المؤكد ليس إلى التصنيفات الفرعية داخل نمط أفلام الجريمة. ولكى نتحدث عن أفلام الجريمة بشكل محدد) فإن من المفيد أن نصنع تمييزًا أكثر رهافة قبل أن نتحول إلى المسائل التى يثيرها الأبطال الخارجون على القانون، وإلى القيم المعارضة التى يجسدونها.

والتحدى الرئيسى أمام أبطال **أفلام الألغاز والتحرى** ـ كما سبق لنا أن رأينا ـ هو حل اللغز، واكتشاف من ارتكب الجريمة وأين يختفى المجرم. ونتيجة لهذا النوع من الحبكة. فإن هؤلاء الأبطال ماهرون. مثابرون، ذوو خيال إبداعى، وأكفاء. وهم يجسدون شخصية الأب المثالى، إذ كانوا أكبر فى السن وأقل تشوشًا بسبب الجريمة، لأنه ليست هناك مشكلة تستعصى عليهم. وأبطال أفلام الألغاز والتحرى يكونون فى الأغلب هواة أو غريبى الأطوار كما فى أفلام "المحادثة" (١٩٧٤)، و"السيدة تختفى" (١٩٣٨)، و"خوف مفاجئ" (١٩٥٢). فى حين يكون أبطال أفلام التحرى أشبه بالمناضلين، لكن فيما عدا ذلك فليست هناك فوارق كبيرة. وعندما يكون القائم بالتحرى ضابط شرطة، كما فى "هارى القذر" (١٩٧١) على سبيل المثال. فإن سلفه المباشر هو البطل فى أفلام الويسترن مثل "العصبة المتوحشة" (١٩٦٩) الذى يقدم "محترفين". أبطالاً يحصلون على الأجر ليناضلوا من أجل القانون والعدالة.[١٥]

أما أفلام الإثارة فتصور أبطالها أناسًا عاديين يدخلون فجأة إلى مأزق كابوسى. إن هؤلاء الأبطال يسبقون بنصف خطوة سبب الرعب وذلك بفضل

عزيمتهم، وابتكارهم، وفطنتهم، ومهارتهم، وهى السمات الشائعة فى أبطال هذا النوع. لكنهم يدركون فى النهاية أنهم لكى ينفذوا بجلدهم فإن عليهم محاصرة الوحش وقتله. وهكذا فإننا نعجب بهم بفضل رغبتهم وتصميمهم على مواجهة الظلام، والاشتباك فى قتل قاتل (برغم أن العنف ليس فى طبيعتهم)، لينتصروا فى النهاية. ولأنهم يتعذبون قبل تحقيق الانتصار. فإن أبطال أفلام الإثارة يقعون تحت تصنيف كارول كلوفر "الأبطال الضحايا". وهو نوع يمكن أن يشمل أبطالاً من النساء والرجال.(١٦) ويظهر هؤلاء الأبطال الضحايا فى الأغلب فى أفلام المرضى النفسيين.

ومن بين أكثر أفلام الجريمة جاذبية أبطال **أفلام السطو واللصوصية**، فهم الذين يخططون للسرقة ويجمعون الفريق، ويحتفظون بمخطط السرداب فى جيبهم الخلفى. إنهم بطوليون لأنهم طموحون، وأذكياء. ومخططون بارعون، لكنهم أيضًا مثيرون للإعجاب بسبب جرأتهم الهائلة فى تخطيطهم. والقدر الكبير الذى يتمتعون به من الطمع والوقاحة. إنهم أيضًا مثيرون للإعجاب بسبب جرأتهم الهائلة فى تخطيطهم، والقدر الكبير الذى يتمتعون به من الطمع والوقاحة. إنهم أمراء عالم الجريمة. وهم يتصرفون بثقة كأنهم ولدوا ليصبحوا قادة لزملائهم. والمتحكمين فى أموال الآخرين.

والشخصيات الرئيسية فى **أفلام العدالة المنتهكة ثم المستعادة** مثيرون للإعجاب بسبب صبرهم. وطاقتهم الهائلة فى التحمل، وقدرتهم على التغلب على كل العقبات (فى النهاية). وهم فى بعض الأحيان أبطال ضحايا (كما فى حالة دولوريس كاليبورن)، وهم فى الأغلب شخصيات تسببت فى أذى ما، مذنبون لارتكابهم شيئاً لكنهم لا يستحقون المعاناة التى يتحملونها. (كان راستى سابيتش فى فيلم "مفترض أنه برىء" صاحب علاقة خارج الزواج مع المرأة الميتة. وكان جيرى كونلون فى "باسم الأب" يسطو على المنازل فى الليل ولا يحترم أباه، وكانت باربرا جراهام فى "أريد أن أعيش!" عاهرة). وهؤلاء الأبطال قادرون على النمو والتغير. وهم يميلون إلى الشهامة وعدم القابلية للفساد.

وأبطال **أفلام الويسترن المتنكرة** يمكن تصورهم على النحو الأفضل باعتبارهم **أبطالاً لا منتمين** قادمين من خارج الحبكة. وهو مصطلح يؤكد على اختلافهم

لكنه لا يتضمن خروجهم على القانون، وهؤلاء الأبطال اللامنتمون يحاربون من أجل الجماعة. وعلى عكس الأبطال الأكثر استغراقًا فى ذواتهم فى أفلام العدالة المتنكرة ثم المستعادة، فإنهم يتصرفون بدافع المبدأ، ويقررون التدخل لأن هذا هو الشيء الصحيح الذى يجب فعله. إن أتيكوس فينش، ضحية الاغتصاب فى "المتهمة"، وأبطال أفلام الويسترن المتنكرة الأخرى، قريبو الصلة من بطل الويسترن التقليدى، ومثله يتمتعون بالشجاعة، والتضحية بالذات، والوحدة (معظمهم إما أرامل أو مطلقون)، والحزن، والكبرياء. وهم مناضلون أيضًا، برغم أنهم يفضلون أسلحة غير البنادق والمسدسات. (إن هذا ينطبق حتى على "سيربيكو" (١٩٧٣) و"بلاد الشرطة"، حيث الأبطال اللامنتمون ضباط الشرطة). إنهم حادو الذهن أكثر من أصدقائهم وزملائهم، وهم يدركون المتاعب حيث لا يراها الآخرون، وعندما يمضون فى طريق الموت فإنهم يتوقعون مصيرهم (على سبيل المثال "لوك ذو اليد الباردة - ١٩٦٧"). ولهؤلاء الأبطال كرامة أكثر من أبطال أى من أنواع أفلام الجريمة الأخرى. وهم أنقياء مثل النموذج الأولى لبطل الويسترن، الذى وصفه روبرت وارشو بأنه يقدر الشرف والنبل.[١٧]

ومثل الأبطال اللامنتمين فإن أبطال أفلام **الانتقام والثأر** لا يغضبون بسرعة، لكنهم على عكس الأبطال اللامنتمين منتقمون يسعون وراء الأشرار لأسباب خاصة وشخصية تمامًا. إنهم يتمتعون بالصبر، والتخطيط، والعزيمة التى لا تلين، وهم قد يدارون غضبهم لسنوات عديدة استعدادًا للمعركة الأخيرة. وعندما يكون هدف غضبهم تجريديًا بشكل نسبى، فإن المنتقمين قد يمارسون فعل الانتقام على نحو متكرر، مما يقرب الحبكة من أفلام الأكشن. وعلى سبيل المثال، فالممرضة التى أدَّت دورها بام جرير فى فيلم "كوفى" (١٩٧٣) يثير غضبها مخدرات الشوارع، التى تسببت فى إعاقة شقيقتها الصغرى وأدت إلى موت صديقها، لذلك فإن شكل انتقامها يتألف من قبل موزعى المخدرات فى ساعات راحتها من العمل. وهو الأمر الذى تفعله مرة أخرى. بعد المشهد الأول حتى المشهد الأخير.

والشخصية المحورية فى **أفلام وقائع حياة المجرمين** هم **الأبطال المجرمون**، وهو الوصف الذى يؤكد خروج هؤلاء الأبطال على المجتمع الذى يحترم القانون،

وعلى قبولهم لكونهم آثمين. وقد تحددت سمات البطل المجرم فى البداية بواسطة أفلام رجال العصابات، والتى صورت المجرم (وفى أحيان نادرة: المجرمة) على أنه متوحش قاس، وذو نزعة فردية، وطموح، وقدره الهلاك.[١٨] ويقول روبرت وارشو: إن رجل العصابة يجب فى النهاية أن يكون فاشلاً، ليس فقط بالنسبة للمشاهد الذى يتسامح معه لأنه توحد مع نجاحاته السابقة، ولكن أيضًا لأن "المجرم فى العصابة يمثل النفى (لا) بالنسبة لـ (نعم) الكبرى الأمريكية والمختومة بخاتم هائل وضخم على ثقافتنا الرسمية"، إنه النغمة المتشائمة فى الاحتفال بالنجاح، وهو الشبح المظلم الذى يحوم على حافة الضمير والوعى.[١٩]

وعبر الزمن امتد تصنيف البطل المجرم ليشمل المخبرين والمحققين الغامضين فى أفلام النوار، والعشاق فى الفرار الدائم، ورجال الشرطة المرتشين، وتجار المخدرات. وهذا النوع من الأفلام يتضمن النزعة التى نراها فى أبطال الويسترن، للبطل الخير السيئ، مثل "العصبة المتوحشة"، فهم أبطال لهم أخلاقيات مختلطة، وقتلة مأجورون أقل بطولة من رعاة البقر التقليديين مثل شين. والأبطال المجرمون اليوم يرغبون فى السلطة والاستمتاع بها، وهم أكثر جرأة وخيالاً من الناس العاديين، وهم يجرأون على انتهاك الحدود التى نخشى انتهاكها. إنهم يقامرون على أن يكونوا أشرارًا، واعين بالمخاطر لكنهم يفضلون الموت مشهورين وليسوا مجهولين. وهم يفعلون ما قد نحب أن نفعل، ويتصرفون بحرية نخاف أن نتخذها. ولذلك فإننا نعجب بهم، وعندما يموتون نشعر بالخسارة والفقدان. وأكثر الأبطال المجرمين إثارة للاهتمام - مثل كودى جاريت فى "الحرارة البيضاء" (١٩٤٩)، وثيلما ولويز، ومايكل كورليونى - يدمرون أنفسهم إما حرفيًا أو مجازيًا، وبذلك يصبحون أبطالاً تراجيديين. إننا نعلم أنهم يقتلون أنفسهم، وهذه المعرفة تساعدنا على الاستمتاع بجرائمهم. وكما يشير روبرت سكلار، فإن المشاهد "يستطيع أن يحب شريرًا يعلم أنه مقضى عليه بالهلاك".[٢٠]

وأبطال **أفلام الجريمة من نوعية الأكشن**، وهى التصنيف السردى الأخير، يكونون أبطالاً فائقين، فهم يستطيعون تسلق أعمدة المصاعد، والإتيان بأعاجيب آلية فى حين يتعلقون تحت حافلة مائلة تسير بسرعة كبيرة، وهم يراوغون رصاصات البنادق الآلية، ويخرجون من الانفجارات دون أن يصيبهم

أذى. وهم لا يعرفون الضعف، على نحو لا يصدق. والحبكات التى يظهرون فيها ليس فيها وقت كبير لتطوير الشخصية أو عرض الصفات الإنسانية خلف فحولتهم وجاذبيتهم الجنسية.

جدول يوضح أبطال أفلام الجريمة طبقًا لنوع الحبكة

نوع البطل	نوع الحبكة
المحقق أو المخبر السرى	أفلام الألغاز وقصص التحرى
الأبطال الضحايا	أفلام الإثارة
المجرم ذو العقل الموجَّه	أفلام السطو واللصوصية
أبطال عُوملوا بشكل سيئ	حكايات العدالة المنتهكة ثم المستعادة
أبطال لا منتمون	أفلام الويسترن المتنكرة
المنتقمون	قصص الانتقام والثأر
الأبطال المجرمون	وقائع حياة المجرمين
الأبطال الفائقون	أفلام الجريمة من نوعية الأكشن

لأفلام الجريمة إذن نطاق واسع من الأبطال: المخبرون فى أفلام الألغاز والتحرى، والأبطال الضحايا الذين يقتلون التنانين فى أفلام الإثارة ويتخلصون من الكوابيس، والمجرمون الذين يخططون الجرائم فى أفلام السطو واللصوصية، والأبطال الذين عوملوا معاملة سيئة فى أفلام العدالة المنتهكة ثم المستعادة، والأبطال اللامنتمون فى أفلام الويسترن المتنكرة، والمنتقمون فى أفلام الانتقام والإثارة، والأبطال المجرمون فى الوقائع التى تتبع حياة مجرم ما، والأبطال الفائقون فى أفلام الجريمة من نوعية الأكشن.

والتمييز التقليدى بين الأبطال الرسميين والأبطال الخارجين على القانون لا يفيد بشكل خاص فى حالة أفلام الجريمة، فمن جانب لأن الأبطال الرسميين قليلون فى عددهم، ومن جانب آخر لأن تصنيف البطل الخارج على القانون شديد الاتساع بحيث يجعل التمييز بين أبطال أفلام الجريمة صعبًا. وهكذا عندما نحلل طبيعة أبطال أفلام الجريمة فمن المفيد تقسيم تصنيف البطل

التقليدى الخارج على القانون كما فعلت هنا. للتفرقة بين الأبطال اللامنتمين (فى أفلام الويسترن المتنكرة) والأبطال المجرمين (فى وقائع حياة المجرمين). وفى البطل المجرم (وهنا أضم أبطال أفلام السطو واللصوصية) يمكن للمرء أن يجد الإسهام المتفرد لأفلام الجريمة فى عالم أبطال السينما. إنه البطل الذى نجد أنفسنا منجذبين إليه برغم (أو ربما بسبب) أنه مؤذٍ أو أنها مؤذية. إن المشاهدين يظهرون إعجابًا بهذا النوع من الأبطال، وهو ما يؤدى مباشرة إلى مسألة صراع القيم فى أفلام الجريمة.

صراع القيم فى أفلام الجريمة

تتناول أفلام الجريمة صراع القيم الذى يتخلل فى ثقافتنا: التوتر بين الأنانية والإحساس بالالتزام تجاه الآخرين، والانتهاك والطاعة، والحرية والمسئولية، والفجور، والإخلاص، والجبر والإقناع. والحقيقة أن الجمهور يختار أفلام الجريمة. من جانب لأن هذه الأفلام تصور التصادمات الأخلاقية التى يتعامل معها الناس فى حياتهم اليومية. ولكى تصور الأفلام صراع القيم، فإنها تضع أحيانًا بطلاً رسميًا فى مواجهة بطل لامنتمٍ أو بطل مجرم، كما هو الحال فى "ميلودراما مانهاتن" أو "السقوط". ولكن الأكثر شيوعًا هو تركيزها على الشرير. لتشير بشكل سريع (فيما يشبه الاسكتش) إلى المجموعة المضادة من القيم من خلال شخصيات أصغر، مثل بيتسى، الفتاة التى لا يمكن الوصول إليها فى "سائق التاكسى". أو العملاء الفيدراليين الذين يطاردون كودى جاريت فى "الحرارة البيضاء". وفى الحالتين فإن أفلام الجريمة تميل إلى تنظيم صراع القيم حول قطبين، أحدهما يتم تجسيده بالمجرم، والآخر بالمواطن الصالح (سواء كان مجسدًا أو يتم الإيحاء به). وإذا كانت أفلام الجريمة تختلف فى التوترات التى تؤكد عليها، فإن القيم المرتبطة بالقطبين تظل ثابتة إلى حد كبير عبر الأفلام، كما يتضح هنا:

المجرم	المواطن الصالح
اللاقانون	الامتثال
الحرية	القيود
العنف	السلام
الخطر	الأمان
القسوة	العطف
السخرية المريرة	المثالية
الذنب	البراءة
الاستقلال الذاتى	الالتزام
المباشرة	الحل الوسط والتنازل
التلقائية	التعمد
حضور البديهية الوقحة	الحديث المؤدب
الثقافة الفرعية الخاصة	الثقافة السائدة
المغامرة	الاعتياد
الشجاعة	الجبن
الحياة	الموت الروحى
الشباب	الكهولة
الذكورة	الأنوثة
الشوارع الوضيعة	المأوى والبيت
الفتوات	السيدات العجائز
القوة	الضعف
الرجل الحكيم	الرجل الأحمق

وهنا إحدى الإجابات على السؤال: "لماذا نستمتع بالتوحد مع مجرمي الأفلام؟" ففي الوقت الذى لا يحتكر فيه أى من القطبين الفضيلة، فمن الصعب الاختيار بينهما والقول بأن أحدهما أفضل من الآخر. وعلاوة على ذلك فإن أفلام الجريمة - مثل النصوص الأخرى التى تخلق تعارضًا فى القيم - تعمل مثل أعشاب البحر المتشابكة، إذا جذبت منها خيطًا فإنك ترفعها جميعًا. وبالنسبة لمشاهد السينما الخبير، فإن كل مصطلح فى أحد العمودين يتضمن المصطلحات الأخرى فى العمود ذاته، لذلك عندما يرى المشاهد رجلاً حكيمًا فى شوارع وضيعة، فإنه يتوقع أن يرى أشرارًا ومسدسات أيضًا.

وبدلاً من أن يدفعنا بناء القيم فى أفلام الجريمة إلى الاختيار بين الصفات المرتبطة "المجرم" و"المواطن الصالح"، فإنه يساعدنا على الانتقال جيئة وذهابًا لكى نرى الأمر من الجانبين. وأحد النماذج الشائعة على ذلك هو أن الأفلام تحثنا على التوحد مع البطل حتى قرب نهاية الفيلم، وعند تلك النقطة يلقى البطل مصرعه على يد المواطن الصالح. إن هذا التحول فى الأحداث يسمح للمشاهد بالتأرجح، إننا نستمتع بمخاطر الشوارع (وأيضًا) الأمان فى المنزل، إثارة العنف (وأيضًا) مباهج السلام. إن الأفلام ذات الأبطال المجرمين لا ترفض القانون بقدر ما تجسد التناقض بشأنه، لتقوم هذه الأفلام فى نهايتها بتسوية مؤقتة لهذه التناقضات.

إن هذا الحل لصراع القيم هو ما كان يفكر فيه روبرت وارشو فى مقالته المهمة "رجل العصابة كبطل تراجيدى". عندما كتب أن "الرصاصة الأخيرة تدفع بالمجرم إلى الخلف، لتجعله بعد كل شىء فاشلاً".(٢١) ويشرح وارشو أننا مثل رجل العصابة نعيش تحت الضغط لكى ننجح، حتى لو كنا نعرف أن جهودنا لن تكتمل بسبب الموت. "إن تأثير فيلم العصابات هو تجسيد هذه الأزمة من خلال عضو العصابة، وحل هذه الأزمة بموته. إن الأزمة تجد حلاً لأنه موته هو وليس موتنا. نحن فى آمان".(٢٢) إن الأبطال المجرمين ينتهون، وبذلك يزول مؤقتًا بعض من أكثر قلقنا عمقاً، ونظل نعود إلى أفلام الجريمة لأنها تصور الصراع الذى يقسمنا أفرادًا ومجتمعًا. وعندما نقدر كلاً من جانبى الصراع، فإننا نشعر بالأسف عندما يلقى الشرير مصرعه، لكننا أيضًا نفهم أنه كان يجب التخلص منه.

اصطناع الأبطال المجرمين

كيف تقوم الأفلام بتحويل المجرمين إلى أبطال؟ ما الخطوات التى تأخذها لكى تساعدنا على التوحد مع شخصيات. إذا كانت موجودة خارج الفيلم فإننا قد نعبر الشارع لكى نتحاشاها؟ هناك الكثير مما يتوقف على نجومية الممثل. وقدرته أو قدرتها على أن يعرض فى وقت واحد رسالتين متعارضتين (أنا خسيس، أنا مبهج)، وهذا ما بدأ النقاد فى اكتشافه فى وقت مبكر منذ عام ١٩٣١ مع عرض فيلم "عدو الشعب". لقد كان ذلك من أوائل الأفلام الناطقة التى لا تصور مجرمًا شريرًا تمامًا (إنه رئيس العصابة توم باورز، الذى جسده جيمس كاجنى). وفهم نقاد ذلك العصر على أن كاجنى كان مهمًا لنجاح الفيلم، وكتب أحدهم: "إننى أشك فى وجود ممثل كان يستطيع أن يفعل ما يفعله جيمس كاجنى فى الشخصية غير العادية لتوم باورز... إنه لا يتردد فى أن يجسد توم باورز كشخصية خائنة، بما تعنيه الخيانة من شرف لهذا المجرم، وقدرته على الحب الإنسانى، وعندما يحاصَر فإنه يحارب بشجاعة. والأكثر من ذلك، وبرغم أن الدور لا يثير التعاطف، فإن السيد كاجنى نجح فى أن يكتسب توم باورز تعاطف الجماهير واحترامهم".(٢٣)

وفى أدوار لاحقة لتجسيد الشرير، فإن كاجنى أظهر موهبته على الاحتفاظ بسحر شخصية المجرم، وكان أعظم مصادر نجوميته.

وخلق الأبطال المجرمين الناجحين يعتمد أكثر على التلاؤم بين صفات المجرم، والمفاهيم المعاصرة عن البهاء. وعلى سبيل المثال فإن شخصية توم باورز كانت استجابة لافتتان الجماهير بشخصية آل كابونى الذى كان مثالاً ناجحًا فى العمل، والإسراف فى الاستهلاك، وأسلوب الحياة المرفهة، والثقافة الحضرية بالإضافة للتمرد ضد القانون.(٢٤) ومن ناحية أخرى فإن أبطال الكثير من الأفلام المبكرة (مثل البطل الخيِّر فى فيلم "ميثاق الإجرام" (١٩٣١) على سبيل المثال) يبدون سخفاء الآن. وقدرة كاتب السيناريو على إخفاء النقائص وخلق شخصيات أخرى هى على النقيض تجعل المجرم جديرًا بالاهتمام. لذلك فإن هذه الشخصيات تؤدى دورًا، كما يؤدى المكان، والموقف، وزوايا الكاميرا، واللون، والموسيقى. ولكى

نعطى مثالاً على العناصر التى تدخل فى اصطناع البطل المجرم، فإن من المفيد أن ندرس فيلم "بونى وكلايد" (١٩٦٧) ببعض التفصيل.

يعتمد الفيلم على قصة حقيقية لثلاثة رفاق ذهبوا فى سلسلة متلاحقة من سرقة البنوك عبر الجنوب الغربى للولايات المتحدة خلال فترة الكساد الكبير. والفيلم يلتزم بعناصر عديدة مما هو معروف عن هذه الشخصيات التاريخية (إن أوضاع وقفات الممثلين تحاكى ما هو موجود فى الصور الفوتوغرافية لبونى وكلايد). وفيما يتعلق برسم الشخصيات، فإن الفيلم مع ذلك يبتعد جذريًا عن الشخصيات الأصلية. فقد كان كلايد بارو الحقيقى شاذًا جنسيًا، فيما يبدو.[٢٥] وكان فى البداية لا يسافر فقط مع بونى باركر، ولكن مع عشيقته أيضًا. لقد تخلص الفيلم من هذا العشيق، ووضع مكانه الصديق سى دابليو موس الذى لا يوحى بنزعة جنسية. كما قام الفيلم باختزال المثلية الجنسية عند كلايد إلى كونه عاجزًا جنسيًا (إنه يحذر بونى التى تعرف عليها بعد خمس عشرة دقيقة من لقائهما الأول: "أنا لست فتى عاشقًا"). وعادة فإن أى فيلم يجد أن من الصعب تقديم رجل عاجز جنسيًا باعتباره بطلاً. لكن فى هذه الحالة كانت سمعة وارين بيتى - خارج الفيلم - إنه دون جوان تصنع توازنًا مع عجز كلايد. علاوة على ذلك فإن كلايد يصبح بمعنى ما هو وارين بيتى مع استمرار أحداث الفيلم، فهو يشعر بحب متزايد تجاه بيتى مما يثمر عن نجاح جنسى فى أحد المشاهد الأخيرة. ويلاحظ ريتشارد مولتبى: "الأداء التمثيلى المقنع هو أن تصبح الشخصية هى النجم مع تقدم أحداث الفيلم".[٢٦] وعند نهاية فيلم "بونى وكلايد"، تغلق الفجوة بين كلايد بارو ووارين بيتى.

وفى زمن عرض الفيلم كانت فاى دوناواى غير معروفة، لكن جمالها غير العادى، وخفة ظلها الرشيقة. فعلا الكثير لصقل بهاء شخصية بونى باركر. كما استفاد المخرج آرثر بين أقصى استفادة من ظهور دوناواى من اللقطة الأولى، وفيها تملأ شفتاها المخضبتان بأحمر الشفاه الشاشة. لقد أثبت كل من دوناواى وبيتى براعتهما فى التعبير عن عواطف متضاربة، خاصة الصراع بين ابتهاجهما بكونهما شريرين، وشكهما فى أن سرقة البنوك لم تكن فكرة جيدة. وهكذا، كما

فى حالة كاجنى فى أفلام العصابات، أسهم الممثلان فى "بونى وكلايد" بقوة فى صنع صورة أيقونية للبطولة.

لقد كان ذلك هو الفيلم الملائم فى الوقت المناسب. كما لاحظنا فى الفصل الأول، لأنه أعطى الشباب المتمرد أبطالاً من فترة تاريخية يمكنهم التوحد معهم على الفور. لقد كانت بونى مساوية لكلايد فى الجريمة، وأكثر من كونها مساوية له فى الفراش. وظهر الفيلم فى فترة كانت فيه الحركة النسائية الوليدة تدعو إلى المساواة بين الرجل والمرأة. إن الفيلم يصنع تناقضًا صريحًا بين بونى وصورة المرأة التقليدية، التى تجسدت فى الفيلم فى شخصية بلانش (إيستيل بارسونز)، زوجة شقيق كلايد السخيفة. وكون بطلى الفيلم يسرقان من البنوك ويستخدمان السلاح أضفى عليهما جاذبية فى الستينيات، وهى الفترة التى كان فيها بعض شباب الطبقة الوسطى يحلمون بقيادة ثورة عنيفة تستأصل الرأسمالية. (طبقًا لبعض التقارير، فإن أحد أفراد جمهور العرض الأول فى هوليوود شعر بالتوحد التام مع البطلين، وصاح فى غضب: "رجال الشرطة الملاعين!").[٢٧] وخلال فترة انتشرت فيها رموز السلام، كان لبونى وكلايد جاذبية لأنهما قدما بديلاً عن العنف أحيانًا. مثلما فعلا عندما قررا ألا يطلقا النار على قناص من ولاية تكساس الذى كاد أن يقبض عليهما. وبدلاً من ذلك التقاطا صورة فوتوغرافية معه ووزعاها على الصحافة. لقد انتقد نقاد التيار السائد فيلم "بونى وكلايد" فى البداية بقسوة، فقد استنكروا العنف فيه، وكتب أحدهم: "إنه من أكثر المذابح دموية".[٢٨] لكن التقارير الهزيلة من ممثلى السلطة جعلت الجيل الأصغر يحب الفيلم، الذى نجح فى شباك التذاكر نجاحًا فائقًا وفاز بجائزتى أوسكار. لقد أسهم إذن السياق الاجتماعى الذى عرض فيه الفيلم فى وضع كل من بونى وكلايد بطلين، تمامًا كما حدث فى أواخر القرن العشرين عندما تقدم فى السن جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية، مما أسهم فى جماهيرية ممثلين "ناضجين" مثل هاريسون فورد.

لكن العامل الأساسى فى نجاح الفيلم كان الطريقة التى تعاطف بها الجمهور مع بونى وكلايد. لقد استطاع الجمهور أن يتوحد مع اثنين من قطاع الطريق صغيرى السن، وماتا منذ زمن طويل، لكنهما عادا إلى الحياة من خلال براعة

كتاب السيناريو فى التقليل من الملامح السلبية للشخصيتين، والتأكيد على مزاياهما. لقد كان كلايد نموذجًا للشهامة (عندما يقتل للمرة الأولى، يعرض على بونى أن يصحبها إلى المنزل حتى تتفادى الاتهام بالقتل)، وهما مخلصان وحساسان تجاه نقاط ضعفهما بعضهما مع بعض. وعندما يعرفان أن الموت أصبح وشيكًا فإنهما يقبلان التحدى بجرأة. وهما شجاعان وذكيان (كما حدث فى الهروب الأخير من الفندق على الطريق)، وهما أكثر تحضرًا ومرحًا من كل الشخصيات الأخرى.

وقام كتاب السيناريو بصنع شخصيات مساعدة لكى تجعل البطلين يتألقان أكثر. شخصيات كوميدية مثل بلانش. وسى دابليو موس، والزوجين المتحابين يوجين وفيلما. اللذين يلتحقان بالعصابة لفترة قصيرة. وشخصيات أخرى شريرة مثل قناص تكساس الذى يريد القبض عليهما لأخذ المكافأة. وأبى سى دابليو المنافق(*). وهناك أيضًا شخصيات أخرى موجودة فقط لكى تفصح عن إعجابها ببونى وكلايد. مثل ساكن مدينة الأكواخ حيث توقف البطلان لمعالجة جروحهما، فهو يهمس: "هل تلك حقًا هى بونى باركر؟". وبرغم أن البطلين يتسمان بالعنف، فإن الفيلم يصنع كل ما يستطيع لكى يقلل من آثار عنفهما: "إنهما يسرقان البنوك وليس الناس الفقراء، وهما بريئان فى جوهرهما (إن كلايد يقول فى دهشة: "لقد حاول أن يقتلنى!"). وهما يحجمان عن قتل من يطاردهما بحثًا عن المكافأة، والذى يساعد لاحقًا فى قتلهما. وهما يلقيان مصرعهما لأنهما توقفا لمساعدة الخائن والد سى دابليو. والأشرار هنا هم الأكبر سنًا. وأصحاب الأجساد البدينة. والمتعصبون، والحقراء. وباختصار فإن الفيلم يبنى بحرص تناقضات القيم لكى يؤكد على توحدنا مع البطلين المجرمين والوقوف فى صفهما.

وتساعد العناصر الأسطورية على إضفاء القيمة على البطلين. إنهما مثل روبن هود. لا يسرقان إلا من الأغنياء. ومثل ديفيد (داود) الذى يحارب جوليات (جالوت) الذى يتجسد هنا فى القانون ورجاله الذين يطاردونهما. ومثل تلك

(*) الشخصية المساعدة يُطلق عليها فى المصطلح السينمائى foil، لأن دورها الأساسى "تبطين" الخلفية حتى تظهر الشخصية الرئيسية أكثر وضوحًا - المترجم.

العناصر الأسطورية لا تزحم الفيلم أكثر من اللازم، لأن الفيلم يقلل من تلك النزعة الرومانسية من خلال وجود نص فرعى (معنى ما بين السطور) حول لعب الأدوار، حيث تكاد كل شخصية أن تصبح إلى حد ما ممثلاً غير بارع. يحاول على الدوام أن يجرب أدواراً أخرى، فى محاولة لإثارة إعجاب المشاهدين.

وعلى سبيل المثال فإن بونى لا تستطيع فى البداية أن تحافظ على نغمات صوتها صحيحة، لتصبح ممزقة بين انجذابها لكلايد ورغبتها فى أن تلعب دور السيدة الراقية. ونتيجةً لطريقة وقفتها فإن كلايد يقول: "أراهن أنك نجمة سينما". إنه يكره أن تبدو نجمة سينما "رخيصة"، لذلك فإنه يأمرها أن تتخلص من طريقة تصفيف خصلات شعرها عندما يرى "جرسونة" تستخدم التسريحة ذاتها. إنه يريد أن تؤدى بونى دورًا، لكنه يريد أن تؤديه بشكل صحيح.

وأعضاء عصابة بارو الآخرون، وحتى رجال الشرطة الذين يطاردون البطلين، جميعهم متكلفون، فهم يجربون هويات جديدة ثم ينبذونها كأنهم يغيرون ملابسهم. والنموذج الأهم فى الفيلم لعدم الأصالة هو شخصية بلانش، التى لا تتصرف ببساطة أبداً. فى البداية تتصرف بطريقة غاية فى اللياقة، كما تعتقد أن تلك هى الطريقة التى يجب أن تكون عليها الزوجات، ولكنها لاحقًا تسير متباهية فى سراويل قصيرة وتمسك سوطًا كما لو كانت مروضة أسود. وفى إحدى اللقطات شديدة السرعة، يتفاخر شرطى أمام الكاميرا: "وهنا كنت أحدق بعينى مباشرة فى وجه الموت!". وفى أحد المشاهد ينخرط كلايد وأخوه باك - ذو الأطوار الغريبة بالاستغراق فى الصمت - فى وصلة مرح صاخب، حتى إن المختطفين يوجين وفيلما يستمتعان بذلك. ويتضح أن شخصية كلايد كلها ليست إلا عرضًا يشبه العروض المسرحية، كما نكتشف فى مشهد لاحق عندما يلفق حكاية متفائلة عن المستقبل لأم بونى. وهكذا يعطى الفيلم أمثلة كثيرة على لعب الأدوار (ويمكن للقائمة أن تستمر). ومن خلالها يعلق فى سخرية على ما يبدو على سطحه من حيوية، وعلى الصورة البطولية التى يصقل بها شخصية أعضاء العصابة.

إن تأكيد المخرج آرثر بين على عنصر لعب الأدوار يلقى الضوء على تفسيره لشخصية بونى وكلايد. إنهما خرجا على القانون ليحققا قدرًا من الخلود. إن بونى

تكتب "أنشودة بونى وكلايد" بنفسها، ويضيف عليها كلايد: "لقد جعلت منى شخصًا مهمًا سوف يتذكرونه". إنهما مجرمان يبنيان أسطورتهما بنفسيهما. وللتأكيد على وعى البطلين بأنهما يصنعان معنى وجودهما، فإن صناع الفيلم يقدمون العديد من الشخصيات العاجزة عن القيام بأى شىء بارع، خاصة سى دابليو موس، فبرغم أنه ذائب تماماً فى أسطورة بونى وكلايد. فإنه أيضًا غير واعٍ بذاته على الإطلاق، وكذلك أم بونى التى يضع الفيلم الحقيقة على لسانها. والمشهد الافتتاحى للصور الفوتوغرافية القديمة يربط بين أوضاع وقفات البطلين وصوت ضغط زناد المسدس، أو غالق الكاميرا، أو كليهما معًا، وبذلك فإن المشهد يضع الفيلم وعنفه فى إطار كأنه بناء واعٍ بذاته. ونتيجة لذلك، فإننا لو لاحظنا كيف أن المخرج آرثر بين يضفى النزعة الأسطورية على الفيلم، أو لاحظنا مثل بونى أن كلايد قد بدأ يصدق أكاذيبه، فإن من غير المحتمل أن نلومهما على ذلك.(٢٩)

ويتضافر المكان، وزوايا الكاميرا، واللون، والموسيقى، معًا لزيادة سمات البطولة فى بونى وكلايد. المكان هو مراعى تكساس فى بداية ثلاثينيات القرن العشرين، مما يباعد بيننا وبين القصة، ويوجهنا ألا نأخذ إجرام البطلين بشكل شديد الجدية، وهو الأمر الذى يتأكد باستخدام موسيقى الكانترى الخشنة(*). وحتى قرب نهاية الفيلم، فإنه يظل مشبعًا بوهج ذهبى، وألوان دافئة، وجو مشمس مسترخٍ. إن هذا الانطباع الودود يتأكد مع الأغنيات التى تصاحب مشاهد المطاردات، وهى الأغنيات المرحة ذات الإيقاع السريع وكأنها تقدم معادلاً موسيقيًا لحيوية البطلين. (يقول كلايد: "لن تنعمى بلحظة واحدة من السلام". فترد عليه بونى: "هل تعدنى بذلك؟") والكاميرا تنظر من زاوية منخفضة إلى البطلين فتزيد من قامة كل منهما، كما أن اللقطات القريبة تضفى أبعادًا ضخمة على أسطورتهما.

وعندما تقترب النهاية، تبعد الكاميرا نفسها عن البطلين، لتساعد المشاهدين على الانفصال عنهما قبل مشهد الموت. وفى الوقت ذاته فإننا نرى بعض المشاهد وهى تعزل البطلين لنراهما من خلال وجهات نظر الآخرين. وفى مشهد كثبان الرمال، حيث تودع بونى أمها، وتدرك هى وكلايد: "نحن لا نتجه إلى أى مكان".

(*) كأننا نروى حدوتة - المترجم.

ليستخدم المشهد مرشحًا أزرق يشوش الصورة ليضع البطلين فى ماضٍ حزين، كانت فيه كل الشخصيات ترتدى ملابس سوداء. يعقب ذلك مشهد تتمزق فيه سيارة البطلين بطلقات الرصاص التى يصوبها "رجال القانون". بما ينذر بمصيرهما. لقد كانت أنشودة بونى تتنبأ بهذه النهاية بموتهما. وحتى عندما يعد المخرج المشاهدين لمشهد المذبحة، فإنه يتأكد من أننا سوف نعيش إحساس الخسارة والفقدان. لقد أصبح البطلان أكثر التصاقًا أحدهما بالآخر. لقد أصبحا أكثر نقاء فى حين تتزايد شخصيات أعدائهما فى الإحساس بالحقد والضغينة. وفى المشهد الأخير، وكما يشير روبرت راى، فإن "ملابس البطلين وسيارتهما البيضاء، والطيران المفاجئ للطيور، جعلت المذبحة تبدو كأنها تنتهك الطبيعة ذاتها".(٣٠)

أفلام الجريمة بدون أبطال

هناك عدد قليل من أفلام الجريمة - وهى عادة تلك التى تقع تحت مصطلح ما أسميته التقاليد الانتقادية أو البديلة - بها شخصيات رئيسية ليسوا طيبين ولا أشرارًا، ولكنهم أقرب إلى رجال ونساء أشرار ليست لديهم سمات قابلة للإصلاح. وإذا صنفنا أبطال أفلام الجريمة طبقًا لدرجة إجرامهم، فالشخصيات هنا ليسوا أبطالاً، إنهم شخصيات تم تصميمها لعدم إرواء عطشنا لشخصيات أفضل منا. إن هؤلاء اللاأبطال يدفعوننا إلى إعادة النظر فيما نتوقعه من الأفلام، وهم يرفضون أن يزرعوا أى أمل فى استمتاعنا بخيالات البطولة. ومثل هذه الأفلام تتفادى الحلول المرضية الموجودة فى أفلام التيار السائد، وذلك من أجل تصوير الجريمة وعواقبها بشكل طبيعى.

وفى بعض الحالات نستطيع أن نتوحد مع اللابطل. فالجانحون المراهقون فى فيلم "الأراضى البور" (١٩٧٤) يمكن فهمهم فى البداية من قتل أى شخص عانى من قيود الحياة، وفهم ترافيس بيكيل فى "سائق التاكسى" من قِبَل أى شخص استمتع بأحلام الإنقاذ، وفهم آيلين وورنوس فى "الوحش" عن طريق أى شخص شعر بالإساءة. وفى حالات أخرى فإنه يكاد أن يكون مستحيلاً التوحد مع هؤلاء اللاأبطال، فنحن نراقب أليكس من على بعد، إنه الجانح شديد العنف فى فيلم "برتقالة آلية" (١٩٧١) وهو يغتصب وينهب، كذلك نراقب سانتانا تاجر المخدرات

فى فيلم "آنا الأمريكى" (١٩٩٢) الذى يدمر مجتمعه. ونراقب ليلى النصابة فى "المحتالون" وهى تسرق ابنها وتحاول أن تغويه.

لقد أثبت موت البطل التقليدى فى أفلام الجريمة أن له مزايا بالنسبة لهذه الأفلام التى تستطيع أن تقدم بدائل ترفيهية من خلال أشرار طيبين بلا عدد. لكن أفلام التقاليد البديلة تدفع تطور البطل خطوة أخرى إلى الأمام. فإذا كان الطيب الشرير يقلب سمات البطل التقليدى، فإن اللابطل فى أفلام التقاليد البديلة يمحو فكرة البطولة ذاتها، وهو فرق يمكن رؤيته بوضوح من خلال المقارنة بين نسختى فيلم "الوجه ذو الندبة".

نوع البطل	درجة الإجرام
البطل الرسمى	الطيب الطيب
البطل الخارج على القانون (البطل الضد)	الطيب الشرير
اللابطل	الشرير غير الطيب

كانت شخصية تونى كامونت فى النسخة الأولى (١٩٣٢) مصوغة على شخصية آل كابونى، ولعبها بول مونى فى سيناريو من تأليف بين هيشت، والشخصية تظل جذابة برغم تشويهه المرعب وعنفه البدائى. إنه أكبر من الحياة، وهو شديد الجرأة والجشع، وبتحقيقه لهدفه فإنه يسمو فوق الجماهير الفقيرة للمدينة المظلمة. أما تونى مونتانا فى النسخة الثانية (١٩٨٣) فهو مصوغ على شخصية تونى الأولى، وأداه آل باتشينو فى سيناريو من تأليف أوليفر ستون، وهو أكثر صعوبة فى إثارة إعجابنا. إنه تاجر مخدرات بوصفه مجرمًا صغيرًا طُرد من كوبا خلال عام ١٩٨٠ مع المطرودين آنذاك، وهو يبدو أصغر من الحياة، ويبدو صغيرًا وسط الزحام فى المشاهد الأولى وداخل مركز الاحتجاز الكبير حيث تم وضعه فى البداية. إن تونى هذا يتقبل المخاطرة ويصنع الملايين من التهريب، لكنه أكثر إثارة للكراهية. وتونى فى كلا الفيلمين يتزوج من شقراء تافهة. لكن الزوجة فى الفيلم الثانى (ميشيل فايفر) نحيلة فاقدة الشهية للطعام ومدمنة على الكوكايين، وتدمر الذات بشكل مخيف. وتيمة الحب المحرم التى أخفيت فى

النسخة الأولى تبدو هنا واضحة ومثيرة للنفور. وفى حين تبدأ النسخة الأولى كفيلم إثارة وتشويق، على نحو مصقول وغامض، فإن النسخة الثانية تبدأ مع تونى بعينيه القلقتين والعرق الذى ينضح منه. وهو يبعد رأسه عن ضباط شرطة المهجر.

ووقت عرض النسخة الثانية كتب الناقد فينسينت كانبى ملاحظاً فرقاً آخر بينه وبين النسخة الأصلية. فتونى هنا يتجاهل قاعدة أساسية فى عالم الإجرام: "لا تتجاوز قدراتك". وهذا تحول كبير عن عمل هيشت(*). "الذى قد يضحك ساخراً من اقتراح آل كابونى، أكبر زعيم عصابة فى فترة حظر الخمور. قد يكون قد انتهى بسبب إدمانه على الخمر". ويستمر كانبى فى الإشارة إلى أن تونى كما أداه باتشينو قد أصبح بالقرب من النهاية عاجزاً ومدمناً على الكوكايين، "حتى إن الأمر يقترب من حافة المحاكاة الساخرة... إن الأمر يشبه الفرجة على ماكبث غير الواعى بأن سرواله قد تمزق".(٢١)

ولكى نعرف حجم الشخصية الرئيسية فى النسخة الثانية من "الوجه ذو الندبة". فإن من المفيد أن نقارنه مع مايكل كورليونى فى "الأب الروحى". إن مايكل على عكس تونى لديه ما يفتقده: كياسته. ودفئه. وإنجازاته فى عالم الاستقامة. وبرغم تحوله إلى الجريمة. فإن مشاعر مايكل تجاه عائلته وإخلاصه لها يستمران لفترة طويلة قبل أن يسود الفساد. إن مايكل يحب أطفاله حباً جماً حتى لو لم يكن فى ذلك حكيماً. فى حين أن تونى يشتاق لأطفاله لكنه لم ينجب أطفالاً. وعلى النقيض من الأماكن الفاخرة الباهرة فى "الأب الروحى". فإن أماكن "الوجه ذو الندبة" رخيصة ومبتذلة حتى لو كانت مبهرجة كما يبدو فى مشهد زفاف تونى. ومايكل فى "الأب الروحى" يحصل على مزيد من السيطرة، فى حين يدخل تونى فى غيبوبة الكوكايين. ومن خلال هذه التناقضات فإن كاتب السيناريو أوليفر ستون والمخرج برايان دى بالما قدما رأياً حول طبيعة البطولة فى العالم المعاصر. لقد كان المهاجرون فى أوائل القرن العشرين قادرين على استخدام الجريمة طريقاً مختصرة للحلم الأمريكى، لكن أصبح اليوم خاوياً، مهلهلاً. عديم القيمة. وفقدت الجريمة بهاءها. وبدلاً من الصعود فوق الجماهير، بشكل فج

(*) كاتب سيناريو النسخة الأولى - المترجم.

لكنه قوى. فإن أعضاء الجريمة المنظمة يقفزون فى مكانهم مثل الضفادع. فى خوف. ورعب ودون تحقيق نجاح.

كان فيلم "الملازم الشرير" (١٩٩٢) من إخراج أبيل فيرارا.[٣٢] وبطولة هارفى كايتل، وهو يصور أيضًا كيف أن أفلام التقاليد البديلة تستخدم اللاأبطال لكى تقدم رأياً حول استحالة البطولة فى أواخر القرن العشرين. إن شرطيًا بلا اسم من مدينة نيويورك، وهو الملازم الشرير مثل المجرمين الذين يغتصب منهم المخدرات والمال. إنه يشرب الخمر. ويتعاطى المخدرات. ويقامر بنفسه حتى الموت. ويدمر عائلته كما يثير الاحتقار من جانب القانون. ومع ذلك فإنه كاثوليكى، وعندما تُغتصب راهبة فإنه يريد الانتقام لها. وهى تعوقه عندما لا تعطيه أسماء المغتصبين. وتقول: "إنهم أولاد طيبون... لقد حول يسوع الماء إلى خمر... ويجب علىَّ أن أحول الكراهية إلى حب". إنه يصرخ من الألم بسبب الراهبة وعلى حياته الضائعة، وينهار فى الكنيسة. وعندما يأتى يسوع إليه يسب الملازم ويلعن ويرمى المسبحة فى وجه يسوع، لكنه يسرع أيضًا بتقبيل قدميه الداميتين. تلك هى ساعة الملازم على الصليب. والتى تعقبها معجزة (يسوع يتحول إلى امرأة زنجية). يعلم الملازم عندئذ أسماء الذين اعتدوا على الراهبة، ويعطيهم الثلاثين ألف دولار التى يحتاجها بشدة ليسدد ديونه فى القمار، ويضع الصبية فى حافلة راحلة إلى خارج المدينة. وللتو يلقى مصرعه على أيدى دائنيه. ولا يتسبب موته فى أن يحدث جديدًا فى حياة المدينة الكبيرة.

إن فيلم "الملازم الشرير يحقق كآبة بقدر ما تستطيع الأفلام المروعة. إن المعنيين بالحفاظ على القانون يكسرونه. المجتمع فاسد، الأخلاق ماتت، وليس هناك وجود حقيقى لبطولة. إن الفيلم يتضمن مجموعة أخرى من القيم ـ النقاء، والبراءة، والكرم من جانب الراهبة، والقدرة على الخلاص فى كرم الملازم تجاه المغتصبين. لكن الفيلم يوحى بأنه ليس هناك سبب للتصرف المهذب فيما عدا الإيمان بالله. ومثل مسرحية الأخلاق القديمة، فإن هذا الفيلم يحثنا على أن نأخذ قفزة نحو الإيمان، لكنه يوحى أيضًا أن مثل تلك القفزة تتطلب معجزة ويمكن أن تقود مباشرة إلى الموت.[٣٣]

وتجازف أفلام الجريمة ذات التقاليد البديلة بالفشل التجارى، وهى لا تهدف أن يشعر المشاهد بأن كل شىء على ما يرام. وإنما هى فى الحقيقة تجعلنا نشعر شعوراً مروعاً. وإذا كانت معظم أفلام هوليوود تدور حول شخصية مثيرة للإعجاب، تواجه سلسلة متزايدة من الاختبارات الصعبة لكى تحقق هدفاً.[٣٤] فإن أفلام الجريمة ذات التقاليد البديلة تقدم شخصيات حقيرة تواجه سلسلة متزايدة من الاختبارات الصعبة لكى تفشل فيها جميعاً. لكنها فى الوقت الذى ترفض فيه الميثولوجيا المريحة حول فرد بطولة قادر على الوثوب فوق كل العقبات، فإنها تمتد بما تستطيع الأفلام أن تقدمه، وما يجب عليها أن تقدمه.

هوامش الفصل السابع

(١) بوردديل وطومسون ١٩٩٧، ص ٩٩.
(٢) السابق. ص ٩٩ - ١٠٠.
(٣) مولتبى ١٩٩٥، ص ٢٩٩ - ٣٠٠.
(٤) ماكينا ١٩٩٦، ص ٢٢٧.
(٥) يؤكد أندرو ماكينا على أن السمات الأساسية لأفلام الإثارة تكمن فى "عرضها وممارستها للعنف"، وفى طريقتها فى بناء التوتر بدفعنا لانتظار "انفجار العنف"، لكنها تؤجل إلى اللحظات غير المتوقعة. (١٩٩٦، ص ٢٢٧).
(٦) انظر أيضًا النيلم الأقل بهجة "قتل زو" (١٩٩٤)، حيث يقوم عامل فى بنك بإنقاذ لص الخزائن ويهربان معاً فى النهاية. وفى فيلم "مشتبهون عاديون" (١٩٩٥) - وهو فيلم لصوصية داخل اللصوص - هناك عضو واحد من العصابة يفلت من الجريمة.
(٧) فى فيلم "الهروب من سجن الكاتراز" (١٩٧٩)، يتم تأسيس إحساس القمع والحصار حتى قبل أن يصل السجين فرانك موريس إلى الجزيرة فى القارب الليلى خلال المطر الغزير. ويقول المخرج دون سيجيل: "لم يكن مسموحًا بأن نستخدم ماء ملحمياً لتحقيق تأثير المطر خوفًا من الصدأ أو التآكل. لقد استخدمنا خزانات مليئة بآلاف الجالونات من الماء العذب". وأيًا كان نوع الماء، فإن العاصفة تخلق جوًا من بؤس لا مهرب منه، وهو تأثير نموذجى فى الأفلام التى تدور حول القمع.
(٨) كون فيلم "ملائكة ذوو وجوه قذرة" فيلم ويسترن متنكراً تمت الإشارة إليه عند راى ١٩٨٥، ص ٧٥.
(٩) رايت ١٩٧٥، ص ١٥٧.
(١٠) كما تشير كارول كلوفر فى كتابها عن أفلام الرعب، فإن تيمة الانتقام لا تقتصر على أفلام الجريمة والويسترن، وعندما يكون الحدث الذى أطلق عملية الانتقام اعتداءً جنسيًا، فإن "النمط الفيلمى حول الاغتصاب والانتقام... هو المكان الذى يدور فيه الجدل المعاصر حول العنف الجنسى فى الحياة والقانون". (١٩٩٢، ص ١٥١).
(١١) بارشال ١٩٩١، ص ١٣٦. وقارن ويليس ١٩٩٧، ص ٢٠، فى التأكيد على أن بطل الأكشن الرجل الأبيض هو "شخص ذكورى فى أزمة".
(١٢) من الأنماط الصغيرة الأخرى القصة العاطفية التى تشتمل على جريمة، مثل "البعث" (١٩١٥)، وتاريخ الحدث الإجرامى مثل "خشب الورد" (١٩٩٧).
(١٣) إن ذلك يتضمن "السيدة من شانجهاى" (١٩٩٤)، و"اجرى يا لولا اجرى" (١٩٩٨). ومن أجل مجموعة مختلفة من التصنيفات، التى تقوم على أساس أنواع العنف فى الأفلام . انظر نيومان ١٩٩٨.
(١٤) راى ١٩٨٥، ص ٥٩.
(١٥) رايت ١٩٧٥، ص ٨٥ - ٨٨.
(١٦) كلوفر ١٩٩٢.
(١٧) وارشو ١٩٧٤، ص ب.

(١٨) وارشو ١٩٧٤، ص أ

(١٩) وارشو ١٩٧٤، ص ب. ١٣٦.

(٢٠) سكلار، مقتبس فى مولتبى ١٩٩٥، ص ٢٥٥.

(٢١) وارشو ١٩٧٤، ص أ. ١٢١.

(٢٢) السابق، ص ١٣٣.

(٢٣) روبرت شيروود، مقتبس فى ماكلابى ١٩٩٧، ص ٨٢.

(٢٤) روث ١٩٩٦ (خاصة ص ٢). وبالمثل فى كتاب "المجرمون كأبطال" الذى لا يدور حول الأفلام، وإنما عن مجرمين يشبهون روبن هود، مثل جيسى جيمس وبيللى ذا كيد، وفيه يشير بول كويسترا إلى أن المكان الملائم بين "التصرف الفعلى للرجال المختارين لدور روبن هود... والسياق الاجتماعى المحدد الذى يظهرون فيه إجرامهم" هو العامل الذى يحدد "لماذا يتم اختيار مجرم محدد من بين ركام اللصوص والقتلة العاديين لكى يصنع منه شخص بطولى". (١٩٨٩، ص ١٠).

(٢٥) تصف المصادر القديمة كلايد بأنه مثلى النزعة الجنسية، وفى الوقت الذى تحذف فيه السير الأكثر معاصرة هذه التفصيلة فإنه يتم فى الأغلب خلقها من الخيال أكثر من الحقيقة، وهى شديدة الحماس فى صناعة بونى وكلايد. وعلى أى حال فإن من الواضح أن المخرج آرثر بين كان يعرف القصص عن عدم الاهتمام الجنسى فى البداية من جانب كلايد تجاه بونى.

(٢٦) مولتبى ١٩٩٥، ص ٢٥٤.

(٢٧) جيتلين ١٩٨٠، ص ١٩٩.

(٢٨) ناقد "نيوزويك"، مقتبس فى برينس ١٩٩٨، ص ١٩.

(٢٩) لمناقشات آخرى عن البطولة، والأسطورة، والمفارقة الساخرة فى "بونى وكلايد"، انظر كاولتى ١٩٩٢، وراى ١٩٨٥، الفصل ٩.

(٣٠) راى ١٩٨٥، ص ٣٢٣.

(٣١) كانبى ١٩٨٣.

(٣٢) اشترك فيرارا أيضًا فى كتابة السيناريو.

(٣٣) بينما كان فى "الوجه ذو الندبة" و"الملازم السيئ" شخصيات رئيسية من نوع اللابطل، فإن هناك أفلام جريمة قليلة ليس فيها شخصية رئيسية على الإطلاق، ومن بينها "حادث أوكس بو" (١٩٤٣)، وهو فيلم هنرى فوندا عن عابر سبيل يشهد عملية إعدام بدون محاكمة. وفى الفيلم شخصيات مهمة عديدة، لكن التأكيد يمتد لهم جميعًا. وبرغم أننا نشهد الأحداث من خلال شخصية فوندا، الذى يمثل القلب الأخلاقى للقصة، فإنه يفعل شيئًا بطوليًا، وهو مجرد شاهد على الأحداث.

(٣٤) مولتبى ١٩٩٥، ص ٣٠٠.

الفصل الثامن
التقاليد البديلة وأفلام الالتباس الأخلاقى

"أنا لا أفهم ذلك، أنا لا أفهم ذلك على الإطلاق".

الكلمات الافتتاحية التى جاءت على لسان الحطاب فى فيلم "راشومون"

تقدم أفلام الجريمة مواعيد على شرائط السليولويد حتى يشترك الجمهور فى المسائل الاجتماعية الكبرى: المسئولية عن الجريمة. وطبيعة البطولة. وتأثير النوع والجنس على القرارات القانونية، وطبيعة العدالة. ولمعالجة هذه المسائل فإن أفلام الجريمة من التيار السائد اعتمدت تقليديًا على التوليفة التى تتألف عناصرها الأساسية من الأبطال. والأشرار. والنهاية التى تخلق حالة من الرضا. وفى هذه الأفلام تتحقق العدالة. وإن لم تكن بدون ألم بدون إحباط فى النهاية. وأعتقد أن الأفلام فى التقاليد الهوليوودية الكلاسيكية كانت تتميز بعرض حركة مزدوجة. فهى فى البداية تتحدى الوضع السائد وتواجه بأسئلة. ثم تعيد التأكيد لنا أن العدالة أنجزت (أو سوف تنجز)، وأن الأزمات الأخلاقية قابلة للحل، وأن الطيبين ينتصرون.

لكن الأفلام التى أسميها ذات التقاليد البديلة أو الانتقادية أفلام مختلفة. فهى تدير ظهورها للأبطال المثيرين للإعجاب، وللحلول المرضية الموجودة فى سينما التيار السائد. وأفلام الجريمة الانتقادية إما أن تحاول أن تمضى بدون بطل على الإطلاق، أو أن تقدم شخصية رئيسية بها نقاط ضعف، وربما أيضًا (كما فى "سائق التاكسى ـ ١٩٧٦") تسيطر عليها الضلالات. وفى هذه الأفلام تقف عقبات فى طريق العدالة، أو أن العدالة تتحقق فقط من خلال مفارقة

ساخرة ملتوية. وهذه الأفلام تتفادى الحركة المزدوجة التى تجعلنا نشعر ونتأكد أن العالم خارج قاعة السينما ما يزال متماسكًا أخلاقيًا. إن هذه الأفلام تأخذ الشر الإنسانى على أنه حقيقة مُسلّم بها. وتفترض أن الناس هم فى جوهرهم أنانيون، وأن من السهل إفساد النظم القضائية. وحتى عندما تكون هذه الأفلام واضحة بشأن أين يكمن الصواب والخطأ، فإنها قد تظهر الخطأ يزدهر فى حين تنسحق الفضيلة.

ويركز هذا الفصل على نوع محدد من أفلام الجريمة الانتقادية: وهو فيلم الالتباس الأخلاقى. وفى المجال الواسع لأفلام الجريمة الانتقادية، يعرف المشاهد غالبًا من هو الشرير (على سبيل المثال "الملازم الشرير - ١٩٩٢"). ولكن فى هذا النوع الفرعى من الأفلام الغامضة والملتبسة أخلاقيًا، لا نعرف فى بعض الأحيان حتى هوية الشرير. فى النوع الأول من الممكن معرفة الصواب والخطأ، برغم أن نظام العدالة الجنائية الفاسدة قد يمنع تحقيق العدالة. أما فى النوع الثانى فإن الأخلاق ذاتها نسبية وغامضة تمامًا. وفى أفلام الجريمة الانتقادية بشكل عام، يمضى الشرير فى الأغلب بلا عقاب، مثلما فى فيلم "الحى الصينى" (١٩٧٤)، وفى أفلام الالتباس الأخلاقى بشكل خاص فإننا لا نعرف حتى إذا ما كان "يجب" أن يعاقب أو لا. وبالمثل، فإذا كانت الأفلام فى التصنيف الأوسع بها ضحايا محددون، فإن الأفلام من التصنيف الأضيق يمكن أن تكون غير واضحة بشأن هوية الضحية، أو قد يبدو الضحايا فيها مسئولين بشكل جزئى عن الجريمة. وفى أفلام الالتباس الأخلاقى، يكون الحكم بشأن الإدانة أو البراءة صعب التمييز، أو حتى غير ممكن العلم به. والأكثر احتمالاً أن الجرائم تُرتكب بواسطة أناس عاديين، وليس على أيدى الآباء الروحيين فى المافيا، أو نساء شهوانيات ذوات جمال أيقونى، ولكنهم أناس تافهون، بلا هوية، مثل العاهرة الملطخة بالوحل على الرصيف، أو الجار الهادئ فى البيت المقابل من الشارع. وبالإضافة إلى ذلك، هناك القرارات غير الإجرامية للشخصيات، مثل الخيانة العفوية، وترك طفل نتيجة ثورة عاطفية، وهى القرارات التى قد يُحكم عليها بجريمة أكثر من الجريمة ذاتها. وفى تحد للوضوح الأخلاقى فى التقاليد الهوليوودية، فإن المخرجين كانوا يصنعون أفلام الالتباس الأخلاقى طوال عقود، ومن بينهم أفضل

المخرجين ذوى البصمة الخاصة والمؤثرة. وهنا أدرس ثلاثة أمثلة كلاسيكية: "راشومون"، و"على آخر نفس" (أو "اللاهث")، و"المحادثة"، قبل أن أتحول إلى أمثلة معاصرة.

الالتباس الأخلاقى فى ثلاثة أفلام كلاسيكية

"راشومون" (١٩٥٠)

قدم هذا الفيلم السينما اليابانية إلى الغرب، وهو يحكى ما يبدو أنها قصة جريمة بسيطة حدثت فى اليابان فى عصر الإقطاع. والنصف الأول من القصة واضح: هناك محارب ساموراى وزوجته، والزوجة تضع نقابًا وتجلس على حصان أبيض، وهما يشقان طريقهما بحذر فى غابة عتيقة. إنهما يقابلان رجل عصابة يقيد الزوج ويغتصب الزوجة، ولاحقًا تُكتشف جثة الزوج، وهى مثقوبة بطعنات. لكن من قتله؟ تتم رواية الحكاية على لسان عدة شهود عيان: قاطع الطريق، والزوجة، والرجل الميت (الذى يتحدث من خلال وسيطة)، وحطاب. وذلك يعطى روايات متصارعة حول ما حدث بعد الاغتصاب. وكل رواية يتم تصويرها خلال الفلاش باك، وأحيانًا من خلال الفلاش باك داخل الفلاش باك، مما يخلق كتلة متشابكة من الخطوط السردية. إن هذا التعقيد يتناقض بحدة مع وضوح النصف الأول من القصة، وهو يتعارض مع توقعات الاستمرار السردى إلى الأمام، والتحكُّم الذى يؤسسه الإيقاعات الرصينة فى الفيلم، من خلال البُعد الأسطورى الطاغى وعدم تسمية الشخصيات، وتعبيراتهم الطقسية (المتكررة أيضًا) عن عواطفهم. وباختصار فإن الأسلوبية البصرية فى "راشومون" تشير إلى مادة يتحكم فيها المخرج تحكمًا تامًا، فى الوقت الذى تتمدد فيه خيوط الحبكة فى اتجاهات متعددة بما يوحى بعدم القدرة على السيطرة عليها.

إن المخرج أكيرا كيروساوا يؤكد استحالة التوفيق بين الروايات المتصارعة. والمشكلة لا تكمن فقط فى أن البشر يكذبون، ولكن لأنهم يروون نسخًا مختلفة تمامًا للحدث ذاته عندما يقولون الحقيقة. ليس هناك شىء اسمه الحقيقة المطلقة، وهذا هو ما يقوله فيلم "راشومون"، حتى لو كنا - مثلما يحدث فى السينما - نكون شهودًا على الأحداث.

وكل التعليقات على فيلم "راشومون" تؤكد هذه الرسائل. لكن عندما نفكر فى الفيلم بصفته فيلم جريمة، فإن بُعدًا آخر يظهر فى المقدمة: حقيقة أن كل الرواة يشهدون أمام قاضٍ غير مرئى. إنهم يتحدثون مباشرة إلى الكاميرا، وهم يواجهون صانع الفيلم والمشاهد أيضًا. لقد أصبح القاضى (أو هيئة المحلفين)، والكاميرا، والمشاهد، شيئًا واحدًا. وهكذا فإن الفيلم يشركنا مباشرة فى استحالة تحديد الإدانة أو البراءة. يمكن للقانون استدعاء شهود العيان، لكن حتى الشهود الصادقين سوف يعطون روايات متعارضة، وليس هناك معيار نهائى للحكم بالمسئولية وارتكاب الجريمة، والقانون لا يستطيع تحديد الحقيقة. وهكذا فإن الفيلم فى حقيقة الأمر أحد أشكال موقف التقاليد الانتقادية والالتباس الأخلاقى.

"على آخر نفس" أو "اللاهث" (١٩٦٠)

فيلم جودار، وأحد أكثر أفلام الموجة الجديدة الفرنسية تأثيرًا. وكان فيلمًا ثوريًا فيما يعرضه والطريقة التى يعرضه بها، ويمثل تحررًا غير عادى من هوليوود فى المضمون والأسلوب. إنه يصور عاشقين شابين، فى باريس فى أواخر الخمسينيات، يمضيان على غير هدى فى عالم بلا أخلاق، وهما غير مباليين فيما يبدو بالحياة وخسائرها، تقودهما نزواتهما وأهواؤهما أكثر من القيود الأخلاقية التى يفرضها الآخرون.

إن ميشيل (جان بول بلموندو) رجل عصابة ولص سيارات، متلاعب، بلا مشاعر، وكاذب بحكم العادة. إنه يمضى بلا اتجاه وبدون تعليم، وهو يصوغ ذاته وفقًا لأشرار السينما. وفى بداية الفيلم يقتل شرطياً بالرصاص، ولا يبدى ندمًا على ذلك، فهو يكاد ألا يلحظ ما فعله. أما باتريشيا (جين سيبيرج) فهى أمريكية تدرس فى السوربون، ومهتمة بالفن والأدب، وهى تجرى تحقيقات ومقابلات صحفية لجريدة "نيويورك هيرالد تريبيون"، وتبيع الصحف فى الشوارع. إنها أيضًا بلا اتجاه، برغم أن لها موارد أكثر من ميشيل. وعندما تعلم باتريشيا أن ميشيل قد قتل شرطيًا، فإنها تجد تلك الحقيقة مثيرة للاهتمام بشكل قليل، وتستمر فى سرقة سيارة تحت إرشاده. ولأن الشرطة تطارده بسبب حادث القتل، فإنهما يناقشان الهرب، وبدلاً من ذلك، وفى دافع مفاجئ، تتصل هى بالشرطة

وتبلغ عنه. وتجد الشرطة ميشيل فى الشارع وتطلق الرصاص عليه، ويرد عليهم بإطلاق الرصاص، لكنه يكون "على آخر نفس" وقد فقد طاقته، وليس لديه الكثير من الاهتمام بالحياة لكى يبقى عليها. وفى مشهد النهاية تقف باتريشيا فوقه بدون تعبير، فى حين يستخدم هو لحظاته الأخيرة لكى يكشر فى وجهها، ويطلق عليها "مقرفة" و"زبالة"، ويغلق عينيه. وهى - المستعدة دائمًا لأن تحسن مفرداتها اللغوية الفرنسية - تسأل ما معنى تلك الكلمات.

وبينما يبدو ميشيل وباتريشيا كأنهما غير مهتمين بأى شىء، بما فى ذلك ماضيهما ومستقبلهما، فإنهما يهتمان تمامًا بمظهرهما فى عيون الآخرين، ويجربان على الدوام طرقًا جديدة فى الوقوف والحركة لكى يعرفا أيها أكثر ملاءمة. والمفارقة أنهما فى الوقت ذاته غير واعيين بنفسيهما، ويتصرفان بلا قيود. إن واقعهما يكمن فى مظهرهما، لكنهما يبحثان أيضًا عن ذاتهما. وفيما يبدو أنهما لا يجدان منها إلا القليل جداً. إنهما يريان ولا يريان فى الوقت ذاته، كما فى صورة ميشيل وهو يتأمل من خلال نظارة شمس فقدت إحدى عدستيها.

إنهما يعانيان من الضجر الوجودى، ويبدو أنهما يعيشان فى خواء أخلاقى مطلق، لكنهما أيضًا حران بشكل بطولى من التقاليد، ويرتجلان فى استقلالية تامة. وكان أسلوب جودار السينمائى، الطازج، التلقائى، الأصيل، والمرتجل، يعكس أسلوبهما. وتتم رواية القصة بلا عواطف مع افتقاد مدهش للنزعة الأخلاقية. وباريس موجودة فى الخلفية فى كل المشاهد تقريبًا، باريس المدينة الجمالية اللامبالية. ليس مهمًا ما يفعله ميشيل وباتريشيا. وعدم أهمية ما يفعلانه هو المهم فى الفيلم.

فاجأ "على آخر نفس" الجمهور عندما أظهر أنه لا توجد قواعد، وأنه لن تفتقد شيئًا بغيابها. ومن أجل إشارات الولاء لأفلام النوار الأولى، كسر جودار قواعد فيلم الجريمة التقليدى، رافضًا تصوير الجريمة باعتبارها سلبية، والموت باعتباره حالة فقدان، والخيانة على أنها خسيسة. إن القانون والنظام هنا مثيران للملل والتشوش، والأمر الأهم هو تجاهلهما. والأكثر راديكالية من كل شىء هى صورة باتريشيا، فبدلاً من فتاة فى الخمسينيات الطيبة، صور جودار امرأة شابة مستقلة، تبدأ حياتها المهنية، غير مهتمة بالعثور على رفيق دائم أو بالحمل الذى

تذكره لميشيل بشكل عابر. وهى لا تعبأ بأن يلقى صديقها مصرعه أمامها، فهى مسئولة عن موته. وبرغم ذلك فإنها - بصفتها طالبة أمريكية فى باريس - تشعر أن مسئوليتها الأولى هى أن تتعلم اللغة الفرنسية. وبذلك قام الفيلم بالتنقيح الجذرى لقواعد أفلام الجريمة، وعندما فعل ذلك أطلق الرصاصة الأولى فى عقد من الزمن حيث وجد الجيل الشاب أن الحقيقة الأخلاقية الملزمة هى تجاهل الحقائق الأخلاقية الملزمة الخاصة بالآخرين.

فيلم "المحادثة" (١٩٧٤)

كلما زاد تجسسنا، وزادت تعقيدات التقنيات التى نستخدمها فى المراقبة، فإننا نعرف أقل مما كنا نعرف: تلك هى الرسالة فى فيلم "المحادثة". الدراما النفسية غير الصارخة التى قدمها فرانسيس فورد كوبولا بين فيلميه الباهرين: الجزء الأول (١٩٧٢) والجزء الثانى (١٩٧٤) من "الأب الروحى". قد تشجعنا المراقبة على أن نعتقد أن ما اكتشفناه هو جريمة. لكن كوبولا يخبرنا فى هذا الفيلم الذى كتبه وأخرجه أننا لن نعرف أبدًا وبشكل مؤكد، وأن الاكتشاف قد يؤدى بنا إلى البارانويا (جنون العظمة والاضطهاد) واليأس.

يدور "المحادثة" حول شخصية هارى كول (جين هاكمان)، المتخصص فى المراقبة والمستأجر بواسطة موظف كبير للمراقبة والتسجيل السريين لزوجة الموظف التى تلتقى برجل فى حديقة سان فرانسيسكو. إن هارى يتسم بالسرية، والبرود، والحذر الشديد، ويخفى أفكاره، ويرتدى معطف المطر حتى وهو فى سريره.[1] إنه يقوم بالتسجيل ثم يقضى ساعات طويلة فى تنقية شريط الصوت، ليستنتج أنه ربما كشف عن خطة قتل. إنه يفتش عن دليل، ليرى جريمة قتل - أو يتخيلها فى هلاوسه - يحدث فيها عكس ما توقع: إن الزوجة والرجل الذى تقابله يقتلان الموظف الكبير. وخلال ذلك يتعرض هارى ذاته للمراقبة، مراقبة إحساسه بالذنب (الذى يتجسد فى مارتين ستيت، مساعد الموظف الكبير، والذى يقوم بدوره هاريسون فورد)، ومراقبة متخصصى المراقبة الآخرين الذين يحاولون سرقة أسراره. إن البارانويا تزداد عنده، ليمزق شقته قطعًا صغيرة بحثًا عن أجهزة تسجيل ومراقبة (قد لا تكون موجودة). وهكذا فإنه يهدم صحته العقلية خلال العملية التى كلف بها.

يمد فيلم "المحادثة" جذوره فى فيلم ألفريد هيتشكوك "النافذة الخلفية" (١٩٥٤)، وهو فيلم مراقبة آخر يبحث فيه البطل عن جريمة حدثت، كما يمد جذوره فى فيلم مايكل أنجلو أنطونيونى "انفجار" أو تكبير" (١٩٦٦)، الذى يقوم فيه مصور فوتوغرافى بتكبير صورة مرة بعد أخرى، وهو يفحصها بحثًا عن دليل لجريمة قتل. كما أن فيلم كوبولا ينبع من فضيحة ووترجيت، حين تم السطو على أماكن إدارة الحزب الديموقراطى على أيدى مرتزقة الرئيس ريتشارد نيكسون، والاكتشاف اللاحق أن نيكسون قد قام سرًا بتسجيل المحادثات فى البيت الأبيض. ولقد ازداد الاهتمام والقلق حول المراقبة وانتهاك الخصوصية عندما علم الشعب أن مكتب التحقيقات الفيدرالية كان يجمع المعلومات عن المعارضين السياسيين، وبذلك ساعدت الخلفية السياسية على تفسير فقدان الثقة الهائل ـ والذى يحمل مفارقة ـ فى تقنيات التسجيل. كما عرض فيلم "المحادثة" . إن الفيلم يبدأ بلقطة تراكينج (تتبع) تساوى بين صنع الفيلم ومشاهدة فيلم حيث إن كليهما يتضمن عنصر المراقبة. وفى جزء لاحق نراقب هارى وهو ينصت إلى الشريط الذى سجله فى الحديقة، إنه التسجيل الذى يحتوى فيلم كوبولا كله. كما استولى على حياة هارى.

لقد كان هارى كول من أقل الشخصيات الرئيسية فى السينما بطولة. إنه صارم، غريب الأطوار، تطهرى النزعة، ذو وساوس. مراوغ، ومثل إحدى شخصيات كافكا فإنه يشعر بالذنب بسبب شىء ما لا يستطيع تحديده. وعلاوة على ذلك، فإن الفيلم واحد من أكثر أفلام الجريمة التباسًا: إننا لا نستطيع أن نقول: "متى" كانت هناك جريمة. أو حتى "إذا" كانت هناك جريمة. إننا ـ المشاهدين ـ نصبح متورطين فى حياة الرجل والمرأة، كما تورط هارى، لكننا أيضًا نجد صعوبة فى فهم شريط المراقبة، وندرك بالتدريج أن التجسس يمكن أن يفقدنا الاتجاه، تمامًا كما فقد هارى الاتجاه. إنك إذا راقبت الآخرين. فإنهم قد يراقبونك أيضًا. ونتيجة للفشل الحتمى فى المعلومات الاستخبارية، فقد يكون ما يعرفونه عنك خاطئًا أيضًا. وبإدانة المراقبة فى المجتمع المعاصر. فإن كوبولا يخبر مشاهديه بمخاطر التلصص ولا أخلاقياته.[٢] لكن ربما ليس

هذا هو ما يقوله بالفعل: فإن مراقبة هذا الفيلم الملتبس تمامًا، وبالاشتراك فى تلصص هارى، فإننا لا نستطيع أن نقول شيئاً بقدر كبير من اليقين.

***

إن أفلام الجريمة الكلاسيكية ذات الالتباس الأخلاقى تلك تدلنا على أن الإدراك الدقيق صعب، وربما مستحيل أيضًا. وليس فيها أبطال واضحون، وأشرار وضحايا واضحون. ونعلم منها أن الحقيقة تتوقف على وجهة نظر المرء، لذلك ليست هناك حقيقة مطلقة. والعالم لا مبالٍ أخلاقيًا تجاه البشر. إننا جميعًا لاعبون صغار فى دراما بلا خط سردى واضح. وبلا مخرج يتحكم فى كل عناصر العرض. ونحن لا نستطيع أن نبحث لدى القانون عن إجابات، لأن القانون ذاته عاجز عن التمييز بين الأصالة والادعاء، وبين المظهر والحقيقة، وبين الإدانة والبراءة.

الالتباس الأخلاقى فى أفلام الجريمة الجنسية المعاصرة

تغطى أفلام الالتباس الأخلاقى المعاصرة مجالاً واسعًا من الموضوعات وطرق التناول. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "حياة عادية" (١٩٩٦) يتناول مصاعب أن تحب شخصًا مريضًا عقليًا، وفى فيلم "نادى القتال" (١٩٩٩) شخصًا ينجذب إلى المخاطر. وفى فيلم "اجرى يا لولا اجرى" (١٩٩٨) شخصًا يملك كتابة حبكات بديلة لحياة المرء ذاته. وفيلم "الكلب الشبح" (١٩٩٩) يُظهر قاتلاً مستأجرًا ينتظر فى هدوء إعدامه على أيدى العصابة، وفى فيلم "ثمانية قساة" (١٩٩٩) اكتشاف لمفارقات محاولة التكفير عن خطايا الماضى. وفيلم "عين الله" (١٩٩٧) يحاول اقتناص غموض إله يسمح للبراءة أن تباد، ويتتبع فيلم "الأرق" (٢٠٠٢) شرطيًا يتميز بمهارات ونزاهة لا يمكن تحديدها. وبدلاً من محاولة تغطية المدى الكامل لمثل هذه الأفلام. فسوف أركز على مجموعة فرعية حيث التقاليد البديلة. واهتمامها العميق بالالتباس الأخلاقى، تتجسد فى مادة موضوع مناسبة. وهى قصص الجرائم الجنسية. ومن الملائم - أو من المتوقع إذا نظرنا إلى الماضى - أن أفلام التقاليد البديلة انجذبت إلى استكشاف هذا النوع من المضامين، حيث إن الجرائم الجنسية، ومرتكبيها، وضحاياها. يشكلون واحدًا من أكثر مناطق القانون

الجنائى غموضًا وقلقًا من الناحية الأخلاقية. وعلاوة على ذلك، فإن مثل هذه الأفلام تستجيب على نحو مذهل للأحداث المعاصرة، والنزعات الاجتماعية الجديدة. لتقدم مثالاً دقيقًا على العلاقة المتبادلة كأنها صورة المرآة. بين أفلام الجريمة والمجتمع.

وحتى وقت قريب، تفادى المخرجون تناول الجريمة الجنسية على أنها نص أساسى. لقد كان هذا الموضوع محرمًا، ولم يكن هناك أحد (حتى علماء الجريمة) يعلم الكثير عنها. وبالإضافة إلى ذلك، فإن تعقيد العلاقة بين المعتدى والضحية فى الجريمة الجنسية لا يسمح بالتمييز السهل بين الخير والشر. وفى بعض الأحيان يلهم أحد المعتدين المشهورين فيلماً، مثلما اعتمد فريتز لانج "إم" (١٩٣١) على جرائم بيتر كيرتن، الذى اشتهر باسم "مصاص دماء دسلدورف".[٣] وفى أحيان أخرى يتناول كتاب السيناريو الجرائم الجنسية بشكل غير مباشر، كما فى حالة "خليج الخوف" (١٩٦٢)، حيث المريض النفسى ماكس كادى ينوى اغتصاب ابنة سام بودوين، أو كما فى "دولوريس كاليبورن" (١٩٩٥) الذى يكشف عن زنا المحارم فى ماضى ابنة. لكن الطبيعة الكريهة للموضوع، مع الجهل بها، اجتمعا فى معظم الأحوال ليبعدا الجريمة الجنسية عن الأفلام.

وبدأ التغير مع بداية الثمانينيات مع الهلع الأخلاقى حول الإساءة الجنسية للأطفال على أيدى العاملين فى رياض الأطفال، وهو الهلع الذى امتد فى الولايات المتحدة كلها. إن هذه القضايا نتذكرها اليوم بشكل عام على أنها نتائج لهيستريا جماعية، وارتياب عام غذته التحقيقات الخاطئة وزرع الذكريات الكاذبة فى الأطفال.[٤] لكنها كانت آنذاك سببًا فى أن الجماهير بدأت تتحدث عن إمكانية حدوث الجريمة الجنسية بواسطة أشخاص موثوق بهم فى الحياة اليومية. كما أثارت هذه القضايا جدلاً تشريعيًا حول مسائل مثل إذا ما كان مطلوبًا أن يدلى الطفل بشهادته أمام المحكمة لإثبات الجريمة التى وقعت. واتسعت المناقشات حول الجرائم الجنسية مع قضايا الإساءة الجنسية لرجال الدين، مع الكشف عن قيام الكهنة الكاثوليك بالاستغلال الجنسى للأطفال. وكانت هذه قضايا بعينها أزالت حائط السرية الذى كان يحمى المعتدين الجنسيين، مثلما حدث فى مأساة الطفلة ميجان كانكا ذات السبعة أعوام، التى

أغريت لدخول منزل أحد الجيران بوعد رؤيتها كلب صغير، لكى يغتصبها الرجل ويقتلها. وهى المأساة التى أدت إلى حالة من الغضب العام، خاصة عندما كُشف عن أن الجار أدين فيما قبل ذلك بالاعتداءات الجنسية. وبالمثل، كان النزوع الجنسى الغريب لسفاحين مثل جيفرى دالمر سببًا فى اتساع الجدال حول المسئولية القانونية لهؤلاء المرضى بأمراض نفسية جنسية. وهكذا فإن الذكريات الكاذبة، والذكريات التى عادت إلى حالتها الطبيعية، والكشف عن انتهاكات القادة الدينيين، وسجلات الاعتداء الجنسى، أصبحت من المسائل المفضلة لدى وسائل الإعلام. فهل يمكن للأفلام أن تتأخر عن تناولها؟

وهذا القسم يتناول ستة أفلام جريمة صنعت منذ عام ٢٠٠٠، تستخدم الجريمة الجنسية للتعليق على التعقيدات الأخلاقية والأزمات فى الحياة المعاصرة، وهذه الأفلام هى "القبض على آل فريدمان" (٢٠٠٣)، و"فى مكان منعزل" (٢٠٠٣)، و"إل آى إى" (٢٠٠١)، و"الوحش" (٢٠٠٣)، و"النهر الغامض" (٢٠٠٣)، و"الحطَّاب" (٢٠٠٤)، وهذه الأفلام تختلف فيما بينها إلى حد كبير، فبعضها يتناول ضحايا من البالغين، فى حين يتناول بعضها الآخر مسائل تتعلق بأدلة الإثبات. ولكن - ومثل معظم الأفلام التى نوقشت فى الأقسام الأخرى- فإنها تشترك فى ابتعادها عن تناول موضوعاتها بأسلوب تبسيطى يقسم العالم إلى أسود وأبيض. إنها تحاشى التقسيم السهل بين الضحايا والمعتدين، ومعظمها يفحص العلاقة المتشابكة بين البراءة والإدانة، لتوضح أن المعتدى يمكن أن يكون ضحية لمثل هذه الجرائم فى وقت مضى، أو أن الضحايا أنفسهم تصرفوا بشكل ملتبس. ومعظم هذه الأفلام تهتم بالثغرات بين المظهر والواقع، كما أن الأفلام المتعلقة بالأطفال بشكل خاص تطرح أسئلة حول إذا ما كانت الخطوات التى يجب اتخاذها لحماية الصغار يمكن أن يكون لها تأثير سلبى، وتؤدى إلى الضرر أكثر من الفائدة. والقليل من هذه الأفلام تتساءل حول إذا ما كان يجب علينا محاولة العيش مع المعتدين الجنسيين فى مجتمعاتنا، وإذا ما كانوا مسئولين أخلاقيًا أو مرضى عقليًا. والكثير من هذه الأفلام يستخدم نغمات قاتمة، من جانب لأن موضوعاتها كئيبة، ومن جانب آخر لأن هذا الموضوع يحتشد بظلام الالتباس الأخلاقى.

مخاطر إلقاء اللوم بشكل يقينى

تقع أحداث فيلم "النهر الغامض فى أحد أحياء بوسطن، حيث يمر النهر الغامض إلى الميناء، بالقرب من وسط المدينة لكنه يقسم العالم إلى نصفين: مجتمع صغير من الطبقة العاملة ويبدو مستقرًا. ومجتمع كاثوليكى قاس ومتحفظ مع الدخلاء. ويبدأ بمشهد لثلاثة صبية يلعبون، حيث يتم اختطاف أحدهم بواسطة رجلين يحتجزانه لعدة أيام فى بدروم، ويغتصبانه مرات عديدة. وتحكى بقية الفيلم كيف أن آثار هذه الجريمة الأصلية تسللت إلى حياة الصبية بعد أن أصبحوا رجالاً بالغين، وكيف امتدت إلى الجيل التالى.

إن الابنة المراهقة لأحد هؤلاء الرجال، وهو جيمى ماركام (شون بين) تُقتل بوحشية. لقد كانت الفتاة تريد أن تبعد عن أبيها، لتهرب مع جار شاب، وهذا هو ما يكتشفه الأب. ويشك جيمى فى أن ديف بويل (تيم روبنز) الذى اغتصب عندما كان صبيًا هو قاتل الابنة. ويقتل جيمى بمساعدة أصدقائه الفتوات ديف فى الليل على حافة النهر. أما ثالث الصبية الصغار فهو مسئول شرطى فى الولاية، ويدعى شون ديفاين (كيفن بيكون). وهو يأتى ليحقق فى مصرع الابنة، ويكتشف من قتلها بالفعل. ويكتشف أيضًا أن جيمى قد قتل ديف، لكنه - على الأقل حتى تلك اللحظة - لا يمتلك دليلاً لكى يقدم جيمى إلى العدالة. وهكذا فإن الشخصيات الثلاثة الرئيسية تمثل المجرم، والضحية، والمنتقم، برغم أن المنتقم عاجز عن التصرف بفاعلية.

والتيمات المحورية فى "النهر الغامض" هى خطأ الإدراك، والهجران، وفقد الأبناء، وفقدان الطفولة، والانتقام، وهذه التيمات تدور على خلفية المشاهد الليلية، والمشاهد الداخلية التى تعطى إحساساً بالحصار. وهى تتقاطع مع اللغز الأساسى فى الفيلم، عن مصدر الالتباس الأخلاقى: صراع القيم بين مجتمع صغير ومغلق، والمجتمع الأكثر اتساعًا. إن هناك تغيرات تحدث، مثل المطاعم الشهيرة الجديدة فى الحى. لكن التضامن مع الجريمة التى ارتكبها جيمى، وميثاق الصمت الذى يلتزم به أبناء الحى، وأجيال من الحقد العميق تجاه العالم الخارجى، تعمل كلها معًا لتعوق بحث الشرطة وتجعل المجتمع الصغير أكثر انغلاقًا على نفسه. إن هذا المجتمع الصغير يقاوم العالم الخارجى. وهو

ما يتجسد فى المشهد الأخير فى ابتسامة زوجة جيمى (لورا لينى) وهى تلقى إيماءة تحية باردة منتصرة على أرملة ديف، وهى ابتسامة تقول: إننا سوف نتركك تعيشين هنا إن لم تسألى أية أسئلة، وإذا لعبت بالقواعد التى نضعها. إن السلطة والتعطش للعدالة التقيا وجهاً لوجه،، وانتصرت السلطة، والحى هو الذى يحدد قيمه الخاصة به.

وتكشف المقارنة بين فيلمى "النهر الغامض" و"مقتل طائر مغرد" (١٩٦٢) عن الفجوة بين أفلام الجريمة الانتقادية والأفلام التى تأتى فى طابع التيار السائد، خاصة عندما يفصح النوع الأول عن عدم القدرة على التوفيق بين القيم المتصادمة. إن هذين الفيلمين يصوران انقسام مدينة صغيرة حول جريمة (إنها فى "مقتل طائر مغرد" مزاعم زائفة حول جريمة)، والجريمة فى الفيلمين تقع على فتاة مراهقة، وكلاهما يتحدث بعاطفة مشبوبة عن حاجة الأطفال لإرشاد أخلاقى. وعن آمال الوالدين فى أطفالهما. وعن الأذى الذى تسببه الجريمة فى النفوس. وكلا الفيلمين يصور فعلاً انتقاميًا ضد الشخص المخطئ، وكلاهما فيه شخص مرتبط بالقانون يحل غموض الجريمة فى النهاية. وإن كان متأخرًا بحيث لا يمنع الانتقام. لكن فى "طائر مغرد" بطلاً. رجلاً أصبح اسمه - أتيكوس فينش - مرادفًا للبطولة، وفيه أيضًا ضحية. الرجل الزنجى الذى سوف يقتله المطالبون بالإعدام بدون محاكمة، فى حين لا يوجد فى "النهر الغامض" أى بطل على الإطلاق. وتحويل البشر إلى ضحايا أمر منتشر، يمتد فى دوائر تزداد اتساعًا عبر المجتمع والأجيال. وبرغم أن جيمى ماركام ليس بطلاً. فإن فعله الانتقامى لا يجعله شريرًا، ويظل شخصية تثير التعاطف. ومناضلاً من أجل أن يفعل الشىء الصحيح بشأن ابنته. ومع ذلك فإن "طائر مغرد" فيه أشرار يثيرون كراهيتنا، إنهم المتعصبون المستعدون تمامًا لإنكار العدالة على الرجل الزنجى. وهكذا فإن "النهر الغامض" يقلب "طائر مغرد" رأسًا على عقب. وبدلاً من مشاهد الطفولة المبهجة هناك كآبة قاتمة، تؤكد أن الظلم هو الذى سوف ينتصر.

وفى نفس عام عرض "النهر الغامض"، عُرض أيضًا "القبض على آل فريدمان". الذى يتأمل مخاطر إلقاء اللوم بشكل يقينى. ولكن من خلال زاوية مختلفة تمامًا. صنع المخرج أندرو جاريسكى فيلمه التسجيلى حول لونج آيلاند

فى ولاية نيويورك. لقضية الإساءة الجنسية للأطفال، باستخدام شرائط الفيديو المنزلية لعائلة فريدمان، التى اتهم فردان منها فى منتصف الثمانينيات بالتحرش بالأطفال الذين كانوا يتلقون دروسًا فى الكومبيوتر فى منزلهم. إن أرنولد فريدمان أب لثلاثة أبناء، وكان من قبل يعتبر مواطنًا صالحًا. لكنه اتهم بارتكابه عدة جرائم للإساءة الجنسية للأطفال. وحُكم عليه بالإدانة وأُرسل إلى السجن حيث مات، فيما يبدو بسبب انتحاره. كما حكم أيضًا بالإدانة على ابنه المراهق جيسى، الذى نصحه محاميه بأن اعترافه سوف يخفف الحكم عليه. (لقد قضى جيسى فى السجن ثلاثة عشر عامًا. والأرجح أنه لم يكن مذنبًا). إن المخرج جاريسكى ينثر لقطات الفيديو المنزلى فى الفيلم، وهى اللقطات التى كانت عائلة فريدمان تلتقطها بشكل كأنه وسواس قهرى، ويقطع هذه اللقطات مع مقابلات أجراها بنفسه بعد سنوات لكى يطرح أسئلة بلا أجوبة حول طبيعة الإدانة والعدالة. إنه كما لو كان "راشومون" أعيد صنعه على أنه فيلم تسجيلى فى لونج آيلاند.

والالتباس الأخلاقى الرئيسى فى "القبض على آل فريدمان" يتعلق بآرنولد: هل كان آبًا عظيمًا أو متحرشًا بالأطفال؟ مواطنًا صالحًا أو منحرفًا مريضًا عقلياً؟ إننا لا نستطيع أن نعرف، ولن نستطيع أن نعرف. وبما كانت الإجابة أنه كان أبًا عظيمًا ومتحرشًا بالأطفال "معًا"، برغم آن من المشكوك فيه أن أرنولد قد تحرش حقًا بالأطفال فى منزل لونج آيلاند.(٥)

وبرغم أن واحدًا من الأفلام المبكرة عن الجريمة الجنسية ضد الأطفال، وهو "إم" لفريتز لانج، الذى كان بدوره من أفلام التقاليد البديلة، لكن لم يكن فيه الكثير من الالتباس الأخلاقى الموجود فى "القبض على آل فريدمان". فى فيلم "إم" يحاول رجال الشرطة ورجال الجريمة الانضمام معًا للإيقاع بالرجل الذى يغتصب الأطفال ويقتلهم. ويتم القبض على هانز بيكرت ويواجه نوعًا من العدالة. ليس هنا بطل. وليس هناك حل للأزمة الأخلاقية المحورية فى الفيلم. لأن لانج يترك السؤال حول مسئولية بيكرت الإجرامية بلا إجابة، ويصوره مريضًا، عاجزًا، ومشمئزًا من نفسه. لكننا إذا قارنا بين "إم" و"القبض على آل فريدمان"، فإن الفيلم الأخير يمضى بالتقاليد البديلة إلى مدى أبعد، ليطرح أسئلة أصعب حول

الحكم على ارتكاب الخطأ. إننا نستطيع التأكد أبدًا إذا ما كان أرنولد قد ارتكب جريمة، ولا نعلم ماذا يشكل أدلة حقيقية (فى هذا الفيلم، حتى الاعترافات مشكوك فيها). وإذا كان بيكرت فى "إم" وحشًا من الناحية الأخلاقية، فإن أرنولد هو أب له ثلاثة أبناء ويسكن فى حينا.

وهناك تشابك آخر بين الإدانة والبراءة فى فيلم "الوحش". قصة حياة العاهرة آيلين (لى) وورنوس التى أعدمت فى عام ٢٠٠٢ بسبب سلسلة من جرائم القتل فى الطريق السريع. ولا تبدو وورنوس للوهلة الأولى مادة واعدة بالنسبة للنقاش حول مخاطر تحديد اللوم والمسئولية. لكن باتى جينكينز مؤلفة الفيلم ومخرجته تنجح فى التنقيب فى طبقات من التعتيم الإعلامى حول أعماق شخصية وورنوس.

ونجاح فيلم "الوحش" يعود فى الجانب الأكبر منه للمهارات الدرامية لشارليز ثيرون، الممثلة التى أدت دور وورنوس، فهى قادرة على التعبير عن طيف واسع من العواطف - فى الأغلب تكون عواطف متصارعة - من خلال وجهها وجسدها. وعندما تكون لى تصطاد الزبائن - على سبيل المثال - فإننا نرى مزيجًا من النفور، والفهم، والأمل، كل تلك المشاعر تتلاعب على محياها، وعندما تصبح أكثر يأسًا فإن قسمات وجهها تلتوى فى توتر عصبى، وألم، وتحدّ، وتصميم. إن ثيرون التى زادت من وزنها أكثر من عشرة كيلوجرامات لتؤدى الدور اقتربت بشدة من وورنوس ذاتها، التى كانت محاربة قاسية إلا عندما يضىء وجهها بالحب.

وبينما يظل سيناريو جينكينز قريباً من حقائق حياة وورنوس، فإنه يصوغ تلك الحقائق لكى يجعل القصة مستساغة، خاصة من خلال تصوير شخصية سيلبى، عشيقة لى، الطفلة فى جسد امرأة صغيرة الحجم كما جسدتها الممثلة كريستينا ريتشى. إن إحساس لى بالمسئولية يظهر من خلال التناقض مع اعتماد سيلبى الطفولى عليها. إننا نرى لى تصنع محاولات بطولية للتلاؤم مع الواقع، وتواجه بشجاعة عقبات يائسة لكى توفر لسيلبى "منزلاً"، وسيارة، وكل تلك الأشياء اللعينة"، بأن تصبح "امرأة أعمال، أو شيئًا من هذا القبيل". إنها تدفن مخاوفها لكى تحمى سيلبى، ولكن سيلبى تخونها فى النهاية.

إن غضب وورنوس تجاه الرجال، ورعبها منهم، يصبح مفهومًا عندما نعلم أنها اغتصبت عندما كانت فى الثامنة من العمر، وأصبحت أماً فى الثالثة عشرة. إننا

نراها تصبح ضحية بشكل بشع بواسطة زبون قبل أن تنطلق فى سلسلة القتل. وكان الكثيرون من زبائنها أنفسهم مجرمين وقساة ومنفرين. والفيلم لا يبيض جرائم لى، ولا يظهرها إلا شخصية غبية، مريضة عقليًا، بذيئة، وجاهلة اجتماعيًا. كما أن ضلالاتها الذاتية تسيطر عليها (إنها تقول: "علاقتى طيبة بالله... من بحق الجحيم يعرف ما يريده الله؟... إن الناس يقتل بعضهم بعضًا كل يوم. ومن أجل ماذا؟ السياسة... والدين... وهم أبطال. أنا لست شريرة. أنا طيبة بحق"). لكن كراهيتها لذاتها تعادل على الأقل بعض سماتها السلبية، وهكذا فى النهاية تساق لى إلى غرفة الإعدام، إننا لا نراها سفاحة نلقى عليها كراهيتنا، لكنها امرأة مثيرة للشفقة يختلط بداخلها الخير والشر.

الجار فى المنزل المجاور

زرعت قضايا الإساءة الجنسية فى دور رعاية الأطفال. وفضائح رجال الدين المعتدين جنسيًا. زرعت عدم الثقة فى الأشخاص العاديين المألوفين الذين يثق فيهم الوالدان ويأمنانهم على أطفالهما، ويعتمدان عليهم فى المساعدة. وغذت عدم الثقة تلك ظهور نوع جديد من أشرار السينما: الجار المنحرف، والمختفى وراء تصرفات الحياة العادية. وهو أكثر خطورة لأنه لا يحمل وصمة واضحة مثل مجرمى السينما التقليديين. لقد ظهر ذلك النوع الجديد من الشرير فى "النهر الغامض" و"القبض على آل فريدمان" و"الحطاب"، لكنه كان أعظم قوة فى فيلم "إل آى إى"(*). وهو فيلم المخرج مايكل كويستا عن صبى فى الخامسة عشر من عمره. هوجم على يد أحد أعمدة المجتمع الوطنيين. وكان الفيلم مميزًا أيضًا فى رسم شخصية الطفل الضحية ليس كفريسة عاجزة ولكن كعامل من عوامل مصيره ذاته.

يبدأ الفيلم بالصبى هوى بليتزر (بول دانو) يتأرجح على نحو خطر على قضبان جسر فوق "الطريق السريع فى لونج أيلاند" (الحروف الأولى للطريق هى التى تشكل اسم الفيلم). ومن خلال صوته خارج الكادر يخبرنا أن الطريق قد قتل الكثير من الأشخاص، بمن فيهم أمه، ويقول: "آمل ألا يقتلنى أنا أيضًا"، برغم أنه يلعب بإمكانية الانتحار. وفى المشاهد التالية يفقد هوى صديقه المقرب. ويشتبك

(*) تشكل هذه الحروف كلمة "كذبة" ـ المترجم.

مع صبية يتهمونه بأنه يجرى العادة السرية لصبية آخرين. وكان أبوه قد اغتصبه ثم هجره. وقبض عليه بتهمة السرقات الليلية التى ارتكبها مع أصدقائه. وعلاوة على ذلك فإنه هوجم على يد جاره جندى البحرية السابق الذى يدعى بيج جون، أو بى جى (برايان كوكس)، المعتدى الوسيم السوقى الذى يجمع الأسلحة فى بدرومه، وله غرفة نوم للأولاد الذين بلا أم و"ينقذهم" من وقت إلى آخر.

وفى المشهد الرئيسى، يقوم بى جى بإنقاذ هوى من مركز احتجاز الأحداث (المجرمين غير البالغين) ويأخذه إلى المنزل، ويرسل سكوتى - رفيقه الحالى المراهق - إلى موتيل لبضعة أيام. فجأة يصبح بى جى أبوياً، ويعلم هوى كيف يحلق، برقة، بشكل منفر، وخطير، ثم يحتضنان. ويدرك هوى أنه جاهز جنسيًا لما يبدو أنه متأكد من حدوثه. وكان من الممكن بالفعل أن يكون أكثر حرصًا. ومع ذلك فإن بى جى - الذى تأثر من نظرة الخوف فى عين هوى، وأدرك أن الصبى قد تم تدميره بسبب الأخبار عن سجن أبيه - يحجم عن تلك الفرصة النادرة للتحرش به. وبدلاً من ذلك يضعه فى سرير منفصل. وعند الإفطار فى الصباح التالى، يلقى بى جى بنفسه مرة أخرى فى دور الأب الطيب. ويستحث الصبى على طَهْو الإفطار وترتيب الزيارة لوالد هوى فى السجن.

إننا نعلم ما يجعلنا لا نثق بجى بى، الذى أرسل بلا رحمة سكوتى منفيًا إلى موتيل. وينسج الشبكة حول فريسته الجديدة. ومن ناحية أخرى، فإن هذا المفترس الكريه قد أعطى هوى لبضع ساعات احتياجه لوجود أب. ومن الظاهر أن بى جى - الذى أقر سابقًا بخزيه من دوافعه الجنسية القهرية - ما تزال لديه آثار باقية من التهذيب. علاوة على ذلك فإن جريمة الأبوة التى أعطاها لصبى جعلته يقف على قدميه. ومنحته الشجاعة على مواجهة أبيه ومواجهة المستقبل. لكن سكوتى الذى أُبعد وهُجر يطلق النار على بى جى فى حين كان ينطلق على طريق لونج آيلاند السريع، وهو ما يحرر هوى من التهديد الجنسى. ويعيدنا المشهد الخير إلى الجسر فوق الطريق السريع، حيث كان هوى ما يزال يتأمل احتمال الموت على الطريق، لكنه ينتهى إلى القول فى تعليق من خارج الكادر: "لن أسمح للطريق بأن يقتلنى".

إن التعقيد الأخلاقى فى شخصيات الفيلم وحبكته يظهر من خلال التناقض مع فيلم "النائمون" (١٩٩٦)، وهو فيلم آخر يدور حول اللواط. وفيه أربعة صبية

يدانون بسبب جريمة صغيرة. ويُرسلون إلى إصلاحية حيث يمارس معهم الحراس اللواط ويعذبونهم طوال شهور. إن الأشرار هنا ذوو بعد واحد، وساديون، وضباط يشبهون النازيين الذين يشعرون بالإثارة نتيجة ممارسة القسوة. لكن بى جى - على النقيض - ذو ظلال مرهفة. تدفعه الشهوة والندم معًا. ومخيف لكنه ليس شريراً تمامًا. وفى فيلم "النائمون" يمكن التعرف بسهولة على الحارس الرئيسى (كيفن بيكون) شرّيرًا، إنه نحيل وقوى، ذو شعر دهنى، مريض نفسيًا، أما بى جى فيبدو مثل عمٍ حبيب، إلى أن تدرك ما يفعله. وفى "النائمون" ينتصر الأخيار ويهزم الأشرار. لكن فى "إل آى إى" يفعل الوحش الشرير شيئًا كريمًا؛ وبدلاً من البطل الذى يعيد الأخلاق فإنه ليس لدينا إلا صبى حزين ينجو من اعتداء جنسى.

وفيلم "إل آى إى" يشبه كثيرًا فيلمًا معاصرًا آخر ذا التباس أخلاقى، وهو "الحطّاب"، من بطولة كيفن بيكون فى دور والتر، الشاذ الباحث عن أطفال، والذى أطلق سراحه مؤخرًا بعد اثنى عشر عامًا فى السجن بسبب تحرشه بفتاة صغيرة. وفيلم المخرجة نيكول كاسيل مكرس تمامًا لتطوير شخصية والتر (الذى يطلق عليه الحطاب لأنه كان نجارًا، ولكن الأهم أن ذلك تذكير بشخصية ذات الرداء الأحمر حيث مزق الحطاب بطن الذئب الشرير وأطلق سراح الفتاة الصغيرة التى كان الذئب قد ابتلعها كاملة. وفى هذا السياق فإن الحطاب بطل ملغز ملتبس، إنه مخلص لكنه يسيطر على فتاة صغيرة،، كما فعل والتر لاحقًا فى حديقة تشبه الغابة). إن والتر يحاول جاهدًا أن يسير فى الطريق القويم. ويتحمل كل يوم دوافعه القهرية. كما يتحمل رفاقه فى المصنع الذين يحاولون طرده من أماكن عملهم. وبرغم أنه يلقى المساعدة من صديقة جديدة، فإنه يعيش فى حالة وجود كئيب، وقد رفضته معظم عائلته، ويكرهه الضابط المكلف بمراقبته. والفيلم لا يطلب منا الشفقة تجاه والتر، لكنه يتبع قصته بلا مشاعر، ليس إلى حل ونهاية وإنما تجاه انتصار صغير مشكوك فيه عند النهاية عندما يحتضن صورة الرجل العادى لتصوير المجرم الجنسى لكى تؤكد على قابلية الأطفال للاعتداء، وعلى صعوبة إدراك مثل هذه الاعتداءات عندما تحدث. إننا نعلم فى فيلم "الوحش" أن آيلين وورنوس قد اغتصبت أصلاً بواسطة جار، ويبدو أن أباها تحرش بها أيضًا.

وكان آرنولد فريدمان مدرسًا وموسيقيًا محترمًا، وكان أحد من قاموا باختطاف الصبى فى "النهر الغامض" يلبس خاتم كاهن. وبى جى المحارب القديم الشجاع فى فيتنام فى فيلم "إل آى إى" هو شخص محترم اجتماعيًا. وصديق لضباط شرطة الأحداث الصغار والذى يقوم - فى مفارقة مؤلمة - بوضع هوى تحت رعايته. ويلقى "الحطاب" الشك حول كل إنسان، وعندما يرسل والتر الصبية على مقعد الحديقة إلى منزلها حيث والدها، فإن الأب هو الذى يضعها على حجره. ويبدو أن والتر فى طفولته قد تعرض للاستغلال الجنسى من شقيقته، وكان يرى من نافذته رجلاً يغوى الصبيان إلى سيارته. إننا لا نستطيع أن نعرف أين يكمن الفساد، وهذا ما تحذرنا هذه الأفلام منه، والمجرم الجنسى اليوم قد يكون الضحية فى الأمس.

إن هذه الأفلام تؤكد على عجز المجتمعات عن حماية أطفالها. إن الحى المغلق المحكم فى "النهر الغامض" هو فى الحقيقة حى الأطفال الضائعين والآباء الفاشلين. وضابط المراقبة فى "الحطاب" قد يحافظ على الرقابة اللصيقة لوالتر. لكن هناك رجلاً آخر على الجانب الآخر من الشارع يفترس الأطفال. ومن المفارقات المريرة أن والتر لا يجرؤ على الإبلاغ عنه. وضباط العدالة الجنائية فى مدينة فريدمان من الطبقة العليا ربما زرعوا ذكريات زائفة فى الأطفال الذين استجوبوهم بلا رحمة. وحتى الحى الثرى فيه هوى بليتزر. بتلك المروج الشاسعة والمنازل النموذجية، ومستشارى الإرشاد المدرسى، ومتخصصى محاكمة الأحداث الصغار، هذا الحى عاجز فى مواجهة ازدواجية بى جى.

مخاطر الأصالة الجنسية

يدور فيلم "فى مكان منعزل" للمخرجة جين كامبيون حول معلمة تجاوزت مرحلة الشباب بقليل (ميج رايان) التى تبحث عن الحب والمعنى، وهو فيلم وجه له النقاد المحترفون نقدًا قاسيًا، وكذلك المشاهدون العاديون.[٦] لقد شكا الجمهور من أن الفيلم لا يتعدى أن يكون "فيلم إثارة وتشويق رخيصاً وشهوانيًا". وأن ميج رايان تخلصت من قناعها المعتاد للفتاة الطيبة لكى تصبح مبتذلة، وأن شخصيتها فى الفيلم كان يجب ألا تقبل كل هذه المخاطر فى بيئة تسود فيها الجريمة. وكتب أحد النقاد فى ضيق أن "الفيلم ليس إلا إعادة افتقدت النجاح لفيلم "علاقة

قاتلة"، والصدمة الوحيدة فى الفيلم هى أن تجد الفرصة لترى ميج رايان عارية، برغم أننى أعتقد أن معظم الرجال لايزالون يفضلون هالى بيرى". وكما تشير هذه التعليقات. فإن الجمهور بحث عن تصنيف هوليوودى تقليدى يضع فيه الفيلم، وعندما فشل أن يجد تصنيفًا شعر بخيبة الأمل. لقد أخذت المخرجة كامبيون هذه المخاطرة فى صنع فيلم حول الأصالة العاطفية والجنسية بخط قصصى يظل يتلاقى مع الأنماط الفيلمية التقليدية (قصة الحب، وفيلم السفاحين. وفيلم الأكشن ورفاق الشرطة. وفيلم البورنو)، ثم يتراجع لكى يجد طريقه الخاص به. لكن هذه المخاطرة من فضائل الفيلم أيضًا، من أجل صعوبة تحديد مسار المرء فى قصة كامبيون.

تدور هذه القصة حول فرانى آفرى، معلمة المدرسة الثانوية التى تعيش فى منطقة مليئة بالجرائم فى حى إيست فيلدج فى نيويورك. وهى مصممة على ألا يرعبها عنف المدينة، وتأمل فى الحصول على تجربة جنسية أصيلة. وتكون أمينة مع طرقها فى إقامة علاقات مع طلبتها ومع المدينة. إنها حالمة ومستقلة، ولا تعطى اهتمامًا لمظهرها (لقد أثار شعر ميج رايان المشعث غضب بعض الجمهور) أو لقواعد السلوك التقليدية، بدلاً من أن تترك نفسها معرضة للشد والجذب. وعندما تلقى امرأة فى الحى مصرعها ويتم التمثيل بجثتها، تتورط فرانى جنسيًا مع الشرطى الذى يستجوبها، ويدعى ماللوى (مارك روفالو)، لكن الأمر يبدو كما لو أنه كان القاتل. وهناك نساء أخريات يلقين مصرعهن ويتم تشويههن. بمن فيهن شقيقتها، ويبدأ المشاهدون - وفرانى أيضًا - فى الشك فى مجموعة من الرجال: طالب، وماللوى، وعشيق سابق، ولص غير محدد الهوية. يبدو أن فرانى قد وضعت نفسها فى مواقف خطرة، فهى ترتدى ملابس تحريضية سافرة، وتتسكع فى أماكن غير آمنة. وهناك فى الخلفية صور خاطفة عن مغازلة والديها، وحلم مخيف تنزلق فيه امرأة وهى تتزحلق على الجليد، ويمر رجل على ساقيها فيقطعهما. وفى النهاية يقوم القاتل بمطاردة فرانى، لكنها تنجح فى التغلب عليه، وتعود أخيراً إلى ماللوى.

فيلم "فى مكان منعزل" إذن عن امرأة تعيش فى تهديد دائم بممارسة العنف ضد النساء، وهو فيلم مشحون جنسياً، مع بعض مشاهد الجنس الصريحة (وإن

كانت مقنعة) التى قد تصل إلى درجة البورنوجرافيا. عند إحدى النقاط فى الفيلم، تتحدث شقيقة فرانى فى تأمل، وهى لا تشعر بالسعادة، عن أنها تفكر فى الجنس دائمًا من خلال ما يحبه الرجال بدلاً مما تحبه هى، لذلك فإن كامبيون صنعت فيلمًا عن التجربة الجنسية من وجهة نظر امرأة، غير مهتمة بإذا ما كان الرجال يفضلون هالى بيرى على ميج رايان. وكان رفض كامبيون أن تحول رغبات فرانى إلى موضوعات للفرجة سببًا فى أن فيلم " فى مكان منعزل" جاء استكشافًا جريئاً لما يمكن أن يكون عليه الجنس إذا كان النساء يعرفن مسئوليتهن، والمخاطر الكامنة فى آن يتبع المرء رؤاه.

ولن يستطيع المشاهدون - مثل فرانى تمامًا - التأكد من أنهم يدركون عالمها بدقة، مَن الذى يمثل خطراً؟ ومَن صديقها؟ ما الأماكن التى تشكل تهديدًا، وأيها مجرد جزء من عالم المدينة؟ هل يجب على المرء أن يحترس دائمًا، ويتفادى الحانات الرخيصة والرجال الذين لا يعرفهم. أو أن عليه آن يسير خلف مشاعره الأصيلة، وينام فى حين أن النافذة مفتوحة، ويقطع الشوارع المهجورة برغم المخاطر؟ إن الرجلين الشرطيين يجسدان دراميًا مشكلات الثقة والإدراك، فإن ماللوى نفسه شخصية غامضة، فهو حاد، وقاس، وغير متسق مع نفسه، ولا يعرف حدودًا، ولا تمكن معرفته. هناك مشهد يقود السيارة مع فرانى فى مستودع خشبى، هذا المشهد لا يجعل فرانى وحدها قلقة، بل يجعل المشاهد كذلك أيضًا. كما أن رفيق ماللوى بدوره مثير للقلق، فهو يتحدث حديثًا جنسيًا وعنصريًا صريحًا ووقحًا. وبذلك فإن كامبيون تلعب مع المشاهد، فهى تعوق توقعاته عن أن هذا الرجل سوف يكون ببساطة تكرارًا لماللوى، لتؤكد مرة أخرى وجهة نظر فرانى، وإدراكنا أننا لا نستطيع أن نعرف ببساطة آين تكمن المخاطر. وفى هذا السياق فإن السفاح يصبح تجسيدًا للحياة فى خطر.

توسيع الحدود: التقاليد البديلة ومستقبل أفلام الجريمة

تتطور أفلام الجريمة عبر الزمن، مثلها فى ذلك مثل كل وسائط التعبير الثقافى. وإذا تأملنا تطورات التقاليد البديلة التى ناقشناها فى هذا الفصل، فى ضوء المسار الأوسع لأفلام الجريمة عبر حوالى ثمانين عامًا منذ أوائل الأفلام الناطقة، فسوف تظهر نزعتان.

سوف نجد أولاً أن الإجرام يبتعد عن المركز، وينتقل تدريجياً إلى أطراف قصص الأفلام. وخلال الجزء الأكبر من تاريخ أفلام الجريمة. كانت الأفلام تركز على جرائم محددة والتحرى فيها، ثم المحاكمات، ثم العقاب وعلاوة على ذلك فإن الأفلام كانت تنظم حول استقطابات: الخير والشر، والبطل والشرير، والعادى والمرضى. وتنويعات تعريفات الاستقطاب. ، لكنه كان يحدد ما يتم عرضه وما يعتبر ممنوعًا أو غريبًا أو غير جوهرى. وعلى سبيل المثال فلأن هدف الوجه ذو الندبة (١٩٣٢) هو أن يصبح زعيم عصابة فى مواجهة قوى القانون والنظام، فإن الفيلم لا يقدم شيئًا حول تونى كامونتى لا تكون له علاقة بصعوده وسقوطه. وعلى النقيض فإن أفلام الجريمة الانتقادية تميل إلى أن تضع الإجرام بعيدًا عن المركز. وتغزله داخل نسيج أكبر من الحياة اليومية.

ظهرت علامة مبكرة على هذه النزعة فى فيلم مارتين سكورسيزى "الشوارع الوضيعة" (١٩٧٣)، حيث تكون الجرائم متضمنة فى نشاطات الحياة اليومية للصوص صغار يحاولون التواؤم مع أقارب وصديقات، ويزورون الحانات، ويحاول بعضهم إبعاد بعض عن المشكلات، ويتساءلون عن معنى الحياة. وفى أفلام انتقادية أحدث، تكون الجريمة مجرد حدث فى صورة أكبر، ففيلم "إل آى إى" يركز على نضال الصبى فى أن ينضج جنسيًا، وجرائم الفيلم مثل اللواط والاحتيال والاغتصاب هى أمور خارجة عن هذا النضال، وأقل سلبية من هجران والدى هوى له على المستوى العاطفى. ويركز فيلم "القبض على آل فريدمان" على إقامة عائلة وتدميرها، وهو يفعل ذلك من خلال الأفلام المنزلية التى تصور الأولاد وهم يكبرون، ويذهبون إلى الشاطئ مع والديهم، ويحتفلون بأعياد ميلادهم، أما مسألة أن هناك وجهًا مظلمًا فى تلك الحياة العائلية فتأتى لاحقًا، وبشكل متقطع. ويعتمد فيلم "فى مكان منعزل" اعتمادًا كاملاً على فهمنا أن فرانى تعيش فى سياق يشوش التمييز بين التهديد والأمان. وهذا التضمين لجريمة فى نسيج أعرض من الحياة اليومية يظهر مرة أخرى فى أفلام مثل "الليالى الراقصة" (١٩٩٧) و"السعادة" (١٩٩٨)، والتى قد لا تصنف حتى أفلام جريمة. فالإجرام عند أقصى الأطراف من اهتماماتها، حتى لو كانت تصور جرائم خطيرة. وكون الجريمة مهمشة فى هذه الأفلام المعاصرة يعكس فقدان المعايير الأخلاقية الواضحة فى المجتمع المعاصر.

أما النزعة الثانية فهى تلك التى لا يتم الكشف عنها كثيرًا من خلال فحص أفلام الجريمة الانتقادية المعاصرة، وهى الحركة فى اتجاه تحلل النمط الفيلمى. وفى الحقيقة أننا كنا نشهد تحللاً لأنماط أفلام الجريمة التقليدية خلال هذا الكتاب: مثل انحسار أفلام رجال الشرطة، واختفاء دراما ساحة القضاء التقليدية، وضعف حيوية أفلام السجن. كان هذا التحول الشكلى يظهر بشكل خاص بين الحين والآخر فى الأفلام ذات الرؤية الأخلاقية المعقدة التى كانت تؤسس للطبيعة الملتبسة لعالمها، من خلال تفادى وضوح النمط الفيلمى. إن فيلم "راشومون" يقطع قصة جريمة بسيطة وشبه أسطورية لكى يستخدم مجموعة كبيرة من الإمكانات السردية، ويحول فيلم "على آخر نفس" ملحمة رجل العصابات إلى نص عن الثورة الوجودية، ويؤكد فيلم "المحادثة" على أهمية محقق فيلم الجريمة التقليدى وعلى الفيلم ذاته كوسيلة للتواصل.

والأفلام المعاصرة عن الالتباس الأخلاقى لا تشترك دائمًا فى هذا التفتيت للنمط الفيلمى، ففيلم "النهر الغامض" هو بلا شك فيلم إثارة ولغز، وفيلم "الوحش" يمكن التعرف عليه بسهولة أنه وقائع سيرة حياة إجرامية. لكن من الأفلام التى نوقشت فى هذا الجزء هناك ثلاثة لا ترفضن فقط أطر النمط الفيلمى التقليدية، لكنها أيضًا تجعل هذا الرفض جزءًا من رسالتها. ففيلم "إل آى إى" لا ينتمى بوضوح إلى أى نمط فيلمى، هل هو فيلم عن "التربية العاطفية" أو الوصول إلى النضج؟ أو فيلم عن أسباب جنوح المراهقين؟ أو عن إخفاق الأبوة وهجرة الأبناء؟ دراما جريمة؟ ولأننا لا نعرف كيف نصنفه، فإننا نظل نخمن ما يجرى، وهو ما يضعنا فى مكانة الشخصية الرئيسية. وبالمثل فإن فيلم "فى مكان منعزل" لا ينتمى بوضوح إلى نمط فيلمى تقليدى (وهذا أحد أسباب إحباط الجمهور الذى بحث عن نمط هوليوودى). لكن فيه عناصر من فيلم التشويق المرعب، وفيلم السفاحين، وفيلم البورنو، وفيلم أكشن رجل الشرطة التقليدى، ويبدأ فيلم "القبض على آل فريدمان" بأفلام منزلية بسيطة لكنه ينتهى كواحد من "الأفلام التسجيلية الجديدة" التى قدمت لها ليندا ويليامز تعريفًا (انظر الفصل السادس)، وهى الأفلام التى تقلب تمامًا الافتراضات المعرفية للأفلام التسجيلية التقليدية حتى إنها تكاد أن تشكل تسجيلاً مضادًا. الأفلام المعاصرة

للالتباس الأخلاقى تمتد إذن بالنزعة التى بدأت قبل عقود مضت، نحو تشويش حدود النمط الفيلمى والتوائه.

إن هؤلاء الذين يوسعون هذه الحدود يميلون إلى أن يكونوا مخرجين مستقلين، وصناع أفلام يملكون حرية نسبية من قرارات مجالس إدارات الشركات السينمائية الكبرى، وأقل اعتمادًا على نجوم السينما، والمخرجون الذين يعملون خارج نظام الأستوديو أكثر قدرة على الحفاظ على وضوح الرؤية، وخلق شخصيات جديدة طازجة، وتجاهل ضغوط شباك التذاكر، أى أنهم أكثر قدرة على صنع أفلام الجريمة ذات التقاليد البديلة. ومن الحقيقى أن كلينت إيستوود أحد أشهر المخرجين فى العالم، لكن له شركته الخاصة التى تدعى "مالباسو"، والتى اشتركت مع شركة إخوان وارنر لصنع فيلم "النهر الغامض". وعلى أية حال فإن نجاحه هو الذى منحه استقلالية فى تشكيل أفلامه. وبالمثل فإن جين كامبيون تعمل غالبًا مع منتجين ذوى أسماء كبيرة، فى حين تظل وفية لرؤيتها الخاصة وطرقها غير العادية فى الإخراج. وكان فيلما "إل آى إى" و"القبض على آل فريدمان" الفيلمين الطويلين الأولين لمخرجيهما. وكان فيلم "الوحش" أول فيلم طويل ناجح لمخرجته باتى جينكينز. وبقدر استقلالية المخرج تكون قدرته على صنع فيلم من التقاليد البديلة.

إن أفلام الجريمة ذات التقاليد البديلة أقل جاذبية من أفلام التيار السائد بالنسبة لهؤلاء الذين يبحثون عن متع التسلية الهروبية. وبدلاً من انفجارات أفلام هوليوود، ومطاردات السيارات، والسفاحين الذين يلوحون بالسكاكين، فإن أفلام الجريمة الانتقادية تعطى شيئًا شديد الشبه بخشونة الحياة اليومية. وفى هذه الأفلام تكون الجريمة شيئاً يمكن أن يرتكبه أى شخص، وليس فقط رجلاً مجنونًا مثل ماكس دى(*)، ولكنه الأب أو المرأة البدينة فى الردهة كما فى فيلم "السعادة". وبرغم وفاء أفلام الجريمة الانتقادية بالحياة اليومية يجعل من الصعب عليها أن تقدم مشاهدة باهرة وفانتازية، فإن هذا الوفاء يساعدها على تصوير أفعال بسيطة، لا تلاحظ بسهولة - أو ربما غير مرئية - من الشجاعة التى تضيع فى أفلام الأكشن: إن هوى فى "إل آى إى" يلمح إلى نزعته الجنسية تجاه بى جى، كما

(*) فى "خليج الخوف" - المترجم.

أن فرانى فى فيلم "فى مكان منعزل" تحافظ على نفسها هادئة عندما يأخذها ماللوى فى السيارة إلى مستودع منعزل. والشخصيات الرئيسية فى هذه الأفلام واقعية وقابلة للتصديق أكثر من شخصيات الأفلام التقليدية. وسواء استطاعت هذه الأفلام أو لم تستطع الحصول على الربح والشهرة، فإنها سوف تستمر فى الظهور لأن بعض المخرجين سوف يظلون يوسعون حدود ما تستطيعه الأفلام. واختبار إلى حد يمكن لأفلام الجريمة أن تكشف عن أنفسنا، وكيف تستطيع أن تقدم صورة دقيقة فى المرآة للمجتمع.

هوامش الفصل الثامن

(١) إن هارى يغطى نفسه دائمًا، ماديًا ونفسيًا، مثل غطاء المشيمة الذى يحيط بالجنين. كما أنه يعمل أيضًا على مستوى طفولى فيما يتعلق بالآخرين، ويتجسد ذلك فى التوائه فى وضع جنينى وهو يسترق السمع فى غرفة بالفندق.

(٢) انظر أيضًا تيسو (بدون تاريخ). وفى فيلم "تقرير الأقلية" (٢٠٠٢) رسالة مشابهة حول مخاطر طبيعة المراقبة وتدميرها للذات.

(٣) حول قضية كيرتن، انظر إيفانز ١٩٩٦، ص ٥٩١ - ٦١٠. ومن أجل السياق الاجتماعى، انظر تاتار ١٩٩٥. خاصة الفصل ٦ حول "القاتل كضحية: فيلم "إم" لفريتز لانج".

(٤) هناك قضية أسترالية مشابهة - برغم أنها لا تتضمن اتهامات بالإساءة الجنسية - ظهرت فى فيلم "صرخة فى الظلام" (١٩٨٨) من بطولة ميريل ستريب.

(٥) من أجل معلومات عن خلفية ذلك انظر ناثان ٢٠٠٠.

(٦) لكن بعض النقاد تحدثوا بحماسة بالغة عن فيلم "فى مكان منعزل"، انظر بريس ٢٠٠٣، وأندرسون ٢٠٠٣. ومن أجل تعليقات النقاد الواردة هنا وفى الجزء التالى، اعتمدت على قاعدة معلومات الأفلام على الإنترنيت (imdb)، انظر للمقارنة تعليقات الجمهور على الموقع.

قائمة أبجدية بأسماء الأفلام الواردة بالكتاب

١٠ ريلينجتون بليس	10 Rillington Place
١٨٧	187
٢١ جرامًا	21 Grams
٤٨ ساعة	48 Hours
الأب الروحى	The Godather
الأبواب المفتوحة	Open Doors
اثنا عشر رجلاً غاضبًا	Twelve Angry Men
اجرى يا لولا اجرى	Run Lola Run
احتجاز	Lock Up
الاختفاء	The vanishing
الأراضى البور	Badlands
أربعة عشر يومًا فى مايو	Fourteen Days in May
الأرق	Insomnia
الأرملة السوداء	Black Widow
أريد أن أعيش!	I Want to Live!
استوديو ٥٤	Studio 54
أشباح المسيسيبى	Ghosts of Mississippi
اشتباه	Suspect
الأشرار الثلاثة	The Unholy Three
اطرق على أى باب	Knock on Any Door

Kids	أطفال
The Stolen Children	أطفال مسروقون
Dial M for Murder	اطلب "إم" لجريمة القتل
Call Northside 777	اطلب نورثسايد ٧٧٧
Shoot to Kill	أطلق النار لتقتل
Blow Out	إظلام (أو) إطفاء الأنوار
The Offence	اعتداء
Confessions of a Dangerous Mind	اعترافات عقل خطر
China Syndrome	أعراض صينية
Set It Off	أغلقه
The Executioner's Song	أغنية الجلاد
The Lullaby	أغنية المهد
The Last Seduction	الإغواء الأخير
Do the Right Thing	افعل الشىء الصحيح
Kill Bill	اقتل بيل
Murder, My Sweet	اقتلى يا حلوة
Police Academy	أكاديمية الشرطة
Compulsion	إكراه
L.I.E.	إل آى إى (أو) طريق لونجأيلاند السريع (أو) كذبة
Colors	ألوان
M	إم
Catch Me If You Can	امسكنى لو استطعت
Prince of the City	أمير المدينة
To Live and Die in L.A.	أن تحيا وتموت فى لوس أنجلوس
American Me	أنا الأمريكى
I Am a Fugitive from a Chain Gang	أنا هارب من مساجين مقيدين بالسلاسل

Deliverance	الانعتاق
Reversal of Fortune	انقلاب الحظ
They Live By Night	إنهم يعيشون فى الليل
The Untouchables	أهل القمة
Bad Boys	أولاد أشقياء
Boyz N the Hood	الأولاد ذوو القلنسوات
Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer	آيلين وورنوس: بيع سفاحة
Aileen: Life and Death of s Serial Killer	آيلين: حياة وموت سفاحة
Auto Focus	بؤرة ذاتية
Papillon	بابيون
In the Name of the Father	باسم الأب
Sea of Love	بحر الحب
Body Double	البديل
The Bad Seed	البذرة الفاسدة (أو) بذرة الشر
A Clockwork Orange	البرتقالة الآلية
Brubaker	بروبيكر
The Execution Protocol	بروتوكول الإعدام
Breaker Morant	بريكر مورانت
Blood Simple	بسطاء الدم
Regeneration	التجدد
Resurrection	البعث
A Woman's Resurrection	بعث امرأة
Dog Day Afternoon	بعد ظهر يوم لعين
Cop Land	بلاد الشرطة (أو) كوبلاند
The Black Marble	البلية السوداء
Bob le Flambeur	بوب المقامر

Bullitt	بوليت
Bonnie and Clyde	بونى وكلايد
House of Games	بيت الألعاب
By Whose Hand	بيد مَن
Sudden Impact	تأثير مفاجئ
American History X	تاريخ أمريكى محظور
Double Indemnity	تأمين مزدوج
Stakeout	تحت المراقبة
The Defiant Ones	التحدى (أو) من يقومون بالتحدى
Détour	التحويلة
Memento	تذكارات
Traffic	ترافيك (أو) تجارة المخدرات
Anatomy of a Murder	تشريح جريمة قتل
Miller's Crossing	تقاطع ميللر
Minority Report	تقرير الأقلية
Account Rendered	تقرير مطلوب (أو) تم تسوية الحساب
Blowup	تكبير أو انفجار
The Shining	التماع
The Caine Mutiny	تمرد على السفينة كين
Red Dragon	التنين الأحمر
Peeping Tom	توم المتلصص
Ted Bundy	تيد باندى
Hard Eight	ثمانية قساة
Raging Bull	الثور الهائج
American Buffalo	ثور أمريكى
Thelma and Louise	ثيلما ولويز
The Spy Who Came in from the Cold	الجاسوس الذى أتى من البرد

Gacy	جاسى
Jackie Brown	جاكى براون
The Bone Collector	جامع العظام
High Sierra	جبال سييرا العالية
Excellent Cadavers	جثث ممتازة
They Made Me a Criminal	جعلونى مجرمًا
Gun Crazy	جنون السلاح
Giovani Falcone	جوفانى فالكونى
Jennifer Eight	جينيفر إيت
The Ox-Bow Incident	حادث أوكس بو
Jagged Edge	الحافة الخشنة
River's Edge	حافة النهر
State of Grace	حالة البركة
Rope	الحبل
Tightrope	حبل مشدود
The Hot Rock	الحجر الساخن
White Heat	الحرارة البيضاء
Body Heat	حرارة الجسد
Caged Heat	الحرارة الحبيسة
The Big Heat	الحرارة الكبرى
Cry Freedom	حرية الصراخ
The Woodsman	الحطاب
Monster's Ball	حفل الوحش
The Onion Field	حقل البصل
The French Connection	حلقة الاتصال الفرنسية
Titicut Follies	حماقات تيتيكات
Chinatown	الحى الصينى
The Life of David Gale	حياة ديفيد جيل

Normal Life	حياة عادية
Swoon	الخدر
Coogan's Bluff	خدعة كوجان
Map of the world	خريطة العالم
The Thin Blue Line	الخط الأزرق الرفيع
The Letter	الخطاب
A Simple Plan	خطة بسيطة
Menace II Society	الخطر ٢ المجتمع (أو) خطر على المجتمع
Cape Fear	خليج الخوف
Primal Fear	خوف غريزى
Sudden Fear	خوف مفاجئ
Dalmer	دالمر
Die Hard	داى هارد
Unlawful Entry	دخول غير مشروع
Dracula	دراكيولا
Let Him Have It	دعه يحصل عليها
Let 'Em Have It	دعهم يأخذوها
Dr. Mabuse	دكتور مابيوزه
Body of Evidence	دليل الإثبات
Physical Evidence	دليل مادى
Blood In, Blood Out (aka Bound by Honor)	دم فى الداخل، دم فى الخارج (معروف أيضًا باسم "ملتزم بالشرف")
Vertigo	دوار
Dolores Caliborne	دولوريس كاليبورن
Donnie Brasco	دونى براسكو
Manslaughter	ذبح البشر
Wild at Heart	ذوو القلوب المتوحشة

The Whipping Boss	الرئيس الذى يضرب بالسياط
Rashomon	راشومون
"G" Men	رجال الحكومة
A Few Good Men	رجال طيبون قلائل
The Limey	الرجل الإنجليزى (أو) البحار الإنجليزى
Fuzz	رجل الشرطة
Birdman of Alcatraz	رجل الطيور من ألكاتزار
The Wrong Man	الرجل الغلط
Marathon Man	رجل الماراثون
The Thin Man	الرجل النحيل
An Innocent Man	رجل برىء
The Man with the Golden Arm	الرجل ذو الذراع الذهبية
Man on Fire	رجل على نار
Cruising	رحلة بحرية
Felicia's Journey	رحلة فيليسيا
Mulholland Drive	رحلة مولهولاند
Death Wish	رغبة الموت
Goodfellas	الرفاق الطيبون
The Last Dance	الرقصة الأخيرة
Sergeant Rutledge	الرقيب روتليدج
Romeo Is Bleeding	روميو ينزف دمًا
Rebecca	ريبيكا
Rififi	ريفيفى
Straight Time	الزمن المتصل
Midnight Flower	زهرة منتصف الليل
Q & A	س و ج
Taxi Driver	سائق التاكسى

Bicycle Thief	سارق الدراجة
The Desperate Hours	الساعات اليائسة
The Postman Always Rings Twice	ساعى البريد يدق دائمًا مرتين
The Lodger	الساكن المقيم
Sunset Boulevard	سانصيت بوليفارد
Psycho	سايكو
American Psycho	سايكو أمريكى
Seven	سبعة
The Great Train Robbery	سرقة القطار الكبرى
L.A. Confidential	سرى من لوس أنجلس
Happiness	السعادة
The Boston Strangler	سفاح بوسطن
Falling Down	السقوط
Lethal Weapon	السلاح الفتّاك
Naked Gun	السلاح المشرع
The Talented Mr. Ripley	السيد ريبلى الموهوب
Young Mr. Lincoln	السيد لينكولن الشاب
The Lady Vanishes	السيدة تختفى
The Lady from Shanghai	السيدة من شانجهاى
Serpico	سيربيكو
Silkwood	سيلكوود
Internal Affairs	شئون داخلية
Scarlet Street	الشارع الداعر
Shaft	شافت
Shaft in Africa	شافت فى إفريقيا
Witness	الشاهد
Witness for the Prosecution	شاهد الإثبات
The Young Philadelphians	شباب من فيلادلفيا

الشرطة	Cops
الشرطى	Cop
الشرطى الآلى	RoboCop
شرطى بيفرلى هيلز	Beverly Hills Cop
شرطى واحد طيب	One Good Cop
شرف بريزى	Prizzi's Honor
الشركة	The Firm
الشروق	Sunrise
شغب	Riot
شغب فى عنبر الزنازين رقم ١١	Riot in Cellblock 11
الشغلانة الإيطالية	The Italian Job
الشمال عن طريق الشمال الغربى	North by Northwest
الشوارع الوضيعة	Mean Streets
الشيطان فى زى أزرق	Devil in a Blue Dress
صائد البشر	Manhunter
صانع المطر	The Rainmaker
الصخرة	The Rock
الصقر المالطى	The Maltese Falcon
صمت الحملان	Silence of the Lambs
صيف سام	Summer of Sam
ضحايا بالمصادفة	Collateral
الضربة	Blow
الضربة الكبرى لشافت	Shaft's Big Score
طار فوق عش المجانين	One Flew Over the Cuckoo's Nest
طازج	Fresh
الطريق السريع الضائع	The Lost Highway
الطريق الصعب	The Hard Way
ظل الشك	Shadow of a Doubt

العالم السفلى	Underworld
عدو الشعب	Enemy of the State
عدو الشعب	Public Enemy
العذراء تنتحر	The Virgin Suicides
العزيمة	Bound
عصابة كلاب الدوبرمان	The Duberman Gang
عصابة أوشان ذات الاثنا عشر فردًا	Ocean's Twelve
عصابة أوشان ذات الأحد عشر فردًا	Ocean's Eleven
العصبة المتوحشة	The Wild Bunch
عضو هيئة المحلفين	The Juror
عطلة نهاية الأسبوع الضائعة	The Lost weekend
العقبات ضد الغد	Odds Against Tomorrow
علاقة توماس كراون	The Thomas Crown Affair
علاقة قاتلة (أو) تجاذب قاتل	Fatal Attraction
على آخر نفس (أو) اللاهث	Breathless
عن الفئران والرجال	Of Mice and Men
عندما تجرى الدموع	As Tears Go By
عين الله	Eye of God
عيون قصيرة	Short Eyes
غابة الأسفلت	The Asphalt Jungle
الغرفة	The Chamber
غرفة النجم	Star Chamber
غريب فى الطابق الثالث	Stranger on the Third Floor
غريبان فى قطار	Strangers on a Train
غريزة أساسية	Basic Instinct
الغضب	Fury
الغطاء السميك	Deep Cover
فارجو	Fargo

Single White Female	فتاة بيضاء غير متزوجة
Slammer Girls	فتيات ساحقات
Frankenstein	فرانكينشتاين
Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills	الفردوس المفقود: جرائم قتل الأطفال فى تلال روبين هود
Paradise Lost2: Revelations	الفردوس المفقود٢: تجليات
Musketeers of Pig Alley	فرسان خليج الخنازير
The Enforcer	فرض القانون
Above the Law	فوق القانون
Beyond a Reasonable Doubt	فوق مستوى الشبهات
Blue Steel	الفولاذ الأزرق
On the Yard	فى الفناء
In the Light of the Moon	فى ضوء القمر
Each Dawn I Die	فى كل فجر أموت
In the Cut	فى مكان منعزل
The Killer	القاتل
The Ladykillers	قاتلوا السيدات
Capturing the Friedmans	القبض على آل فريدمان
Kiss the Girls	قبّل الفتيات
The Kiss	القبلة
Kiss of the Spider Woman	قبلة المرأة العنكبوت
Kiss of Death	قبلة الموت
Kiss Me Deadly	قبلنى بإفراط
The Killing	القتل
Murder in the First	قتل مع سبق الإصرار
The Killers	القتلة
Natural Born Killers	قتلة بالفطرة
Boondock Saints	قديسو بوندوك

The Official Story	القصة الرسمية
The Story of Women	قصة النساء
True Romance	قصة رومانسية حقيقية
Pulp Fiction	قصة شعبية رخيصة
Brokedown Palace	القصر المهدم
The Paradine Case	قضية باراداين
Midnight Express	قطار منتصف الليل السريع
Blue Velvet	القطيفة الزرقاء
The Last Castle	القلعة الأخيرة
Brute Force	القوة المتوحشة
Magnum Force	قوة ماجنوم
Little Caesar	قيصر الصغير
Ghost Dog	الكلب الشبح
Casablanca	كازابلانكا
Casino	كازينو
Kalifornia	كاليفورنيا
Once Upon a Time in America	كان يا ما كان فى آمريكا
The Unknown	المجهول
All the President's Men	كل رجال الرئيس
Reservoir Dogs	كلاب المستودع
Straw Dogs	كلاب من قش
Cleopatra Jones	كيلوباترا جونز
Treasure of the Sierra Madre	كنز سييرا مادرى
The Whispering Chorus	الكوراس الهامس
Coffy	كوفى
Key Largo	كى لارجو
You Can't Get Away with It	لا تستطيع أن تنجو بفعلتك
Show Them No Mercy	لا تظهر لهم أى رحمة

No Way Out	لا مهرب
The Player	اللاعب
The Sting	اللدغة
Touch of Evil	لمسة الشر
They Won't Believe Me	لن يصدقونى
Cool Hand Luke	لوك ذو اليد الباردة
Boogie Nights	الليالى الراقصة
Night and the City	الليل والمدينة
Night Falls on Manhattan	الليل يسقط (يهبط) على مانهاتن
Night of the Hunter	ليلة الصياد
True Believer	مؤمن حقيقى (أو) مؤمن صادق
Mata Hari	ماتا هارى
Magnolia	ماجنوليا
Madigan	ماديجان
Maria Full of Grace	ماريا مليئة بالبركة
An American Tragedy	مأساة أمريكية
Rebel Without a Cause	متمرد بلا قضية
Falsely Accused	متهم بالخطأ
The Accused	المتهمة
Nuts	مجانين
The Conversation	المحادثة
Judgement at Nuremberg	محاكمات نورمبيرج
The Trial	المحاكمة
Trial by Jury	المحاكمة بواسطة المحلفين
The Trial of Mary Dugan	محاكمة مارى دوجان
The Grifters	المحتالون
Dead Man Walking	المحكوم عليه بالإعدام
Runaway Jury	المحلف الهارب

Double Jeopardy	مخاطرة مزدوجة
The Informer	المخبر
New Jack City	مدينة جاك الجديد
Madame X	المرأة المجهولة
Marked Woman	المرأة الموصومة
La Femme Nikita	المرأة نيكيتا
The Escort	المرافق
The Dead Pool	مراهنة خاسرة
Pacific Heights	مرتفعات الباسيفيك
The Manchurian Candidate	مرشح من مانشوريا
South Central	المركز الجنوبى
The Passenger	المسافر
Spellbound	المسحور
Mrs. Soffel	مسز سوفيل
Freaks	المسوخ
The Usual Suspects	مشتبهون عاديون
In Cold Blood	مع سبق الإصرار
Blond Bait	المغوية الشقراء
The Negotiator	المفاوض
Presumed Innocent	مفترض أنه برىء
Missing	مفقود
To Kill a Mockingbird	مقتل طائر مغرد
The Cabinet of Dr. Caligari	مقصورة الدكتور كاليجارى
Copycat	المقلد (أو) المحكى
A Place in the Sun	مكان تحت الشمس
Angels with Dirty Faces	ملائكة ذوو وجوه قذرة
Bad Lieutenant	الملازم الشرير
The Conformist	الممتثل

Shock Corridor	ممر الصدمات
To Die For	من أجل هذا تموت
Ten to Midnight	من العاشرة حتى منتصف الليل
Out of the Past	من الماضى
Through the Wire	من خلال السلك
The Big House	المنزل الكبير
Killing Zone	منطقة القتل
The Last Detail	المهمة الأخيرة
Citizen Kane	المواطن كين
Death and the Maiden	الموت والسيدة
The Criminal Code	ميثاق الإجرام
Inherit the Wind	ميراث الريح
The Green Mile	الميل الأخضر
The Last Mile	الميل الأخير
Mildred Pierce	ميلدريد بيرس
Manhattan Melodrama	ميلودراما مانهاتن
Sleepers	النائمون
Fight Club	نادى القتال
Rear Window	النافذة الخلفية
Nancy Drew, Reporter	نانسى درو. صحفية
Sling Blade	النصل المعلق
Point of No Return	نقطة اللاعودة
Zabrinskie Point	نقطة زابرينسكى
Mystic River	النهر الغامض
Norma Rae	نورما راى
Nosferatu	نوسفيراتو
The Big Sleep	النوم الكبير
Dirty Harry	هارى القذر

Hannibal	هانيبال
Escape from Alcatraz	الهروب من سجن ألكاتراز
The Shawshank Redemption	الهروب من سجن شوشانك
Henry: Portrait of a Serial Killer	هنرى: بورتريه لسفاح
Trainspotting	هواية جمع معلومات عن القطارات
Frenzy	هياج
And Justice for All	والعدالة للجميع
Scarface	الوجه ذو الندبة
Monster	الوحش
The Long Goodbye	الوداع الطويل
Brother's Keeper	الوصى على الأخ (أو) حارس الشقيق
The Pledge	الوعد
A Time to Kill	وقت للقتل
Born to Kill	وُلِد ليقتل
Weeds	ويدز
The Hand that Rocks the Cradle	اليد التى تهز المهد
Dressed to Kill	يرتدى ليقتل
Bad Day at Black Rock	يوم سيئ عند الصخرة السوداء

References

American Psychiatric Association. 2000. *Diagnostic and Statistical Manual for Mental Disorders*. 4th ed. Arlington, Va.: The Association.

Ames, Christopher. 1992. Restoring the Black Man's Lethal Weapon: Race and Sexuality in Contemporary Cop Films. *Journal of Popular Film and Television* 20(3): 52–61.

Anderson, Jeffrey M. 2003. A "Cut" above the Rest. *San Francisco Examiner*, 31 October. http://www.sfexaminer.com/article/index.cfm/i/103103a_inthecut.

Ansen, David. 1994. Raw Carnage or Revelation? (Review of *Natural Born Killers*.) *Newsweek*, 29 August: 54.

Archer, Margaret S. 2003. *Structure, Agency and the Internal Conversation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Asimow, Michael. 1996. When Lawyers Were Heroes. *University of San Francisco Law Review* 30 (4):1131–38.

———. 2005. Popular Culture and the American Adversarial Ideology. In *Law and Popular Culture*, ed. Michael Freeman, 606–37. Oxford: Oxford University Press.

Asimow, Michael, and Shannon Mader. 2004. *Law and Popular Culture*. New York: Peter Lang.

Bailey, Frankie Y., and Donna Hale, eds. 1998. *Popular Culture, Crime, and Justice*. Belmont, Calif.: West/Wadsworth.

Bailey, Frankie Y., Joycelyn M. Pollock, and Sherry Schroeder. 1998. The Best Defense: Images of Female Attorneys in Popular Films. In *Popular Culture, Crime, and Justice*, ed. Frankie Bailey and Donna Hale, 180–95. Belmont, Calif.: West/Wadsworth.

Banks, Gordon. 1990. Kubrick's Psychopaths: Society and Human Nature in the Films of Stanley Kubrick. http://www.gordonbanks.com/gordon/pubs/kubricks.html (accessed Nov. 15, 2003).

Barnes, Harry Elmer, and Negley K. Teeters. 1944. *New Horizons in Criminology*. New York: Prentice-Hall.

Berets, Ralph. 1996. Changing Images of Justice in American Films. *Legal Studies Forum* 20: 473–80.

Bergman, Paul, and Michael Asimow. 1996. *Reel Justice: The Courtroom Goes to the Movies*. Kansas City, Mo.: Andrews and McMeel.

Black, David A. 1999. *Law in Film: Resonance and Representation*. Urbana: University of Illinois Press.

Bogdanovich, Peter. 1967. *Fritz Lang in America*. New York: Praeger.

Bordwell, David, and Kristin Thompson. 1997. *Film Art: An Introduction*. 5th ed. New York: McGraw-Hill.

Brown, Jeffrey A. 1993. Bullets, Buddies, and Bad Guys: The "Action-Cop" Genre. *Journal of Popular Film and Television* Summer vol. 21(2): 79–87; http://www.findarticles.com (accessed April 11, 2001).

Brown, Michelle. 2003. Penological Crisis in America: Finding Meaning in Imprisonment Post-Rehabilitation. Ph.D diss., Indiana University, Dept. of Criminal Justice and American Studies Program.

Callero, Peter L. 1994. From Role-Playing to Role-Using: Understanding Role as Resource. *Social Psychology Quarterly* 57 (3): 228–43.

Campbell, Russell. Forthcoming 2005. *Marked Women: Prostitutes and Prostitution in the Cinema*. Madison: University of Wisconsin Press.

Canby, Vincent. 1983. Al Pacino Stars in *Scarface*. *New York Times*, 9 December: C18.

Canfield, Rob. 1994. Orale, Joaquin: Arresting the Dissemination of Violence in *American Me*. *Journal of Popular Film and Television* 22 (2): 60–69.

Carey, Benedict. 2005. For the Worst of Us, the Diagnosis May Be "Evil." *The New York Times*, 8 Feb.: D1.

Cawelti, John G. 1992. (1979). *Chinatown* and Generic Transformation in Recent American Films. In *Film Theory and Criticism*, 4th ed., ed. Gerald Mast, Marshall Cohen, and Leo Braudy, 498–511. New York: Oxford University Press.

Chandler, Raymond. 1992 (1940). *Farewell, My Lovely*. New York: Vintage Books.

Chase, Anthony. 1986. Lawyers and Popular Culture: A Review of Mass Media Portrayals of American Attorneys. *American Bar Foundation Research Journal* 2: 281–300.

———. 2002. *Movies on Trial: The Legal System on the Silver Screen*. New York: The New Press.

Cheatwood, Derral. 1998. Prison Movies: Films about Adult, Male, Civilian Prisons: 1929–1995. In *Popular Culture, Crime, and Justice*, ed. Frankie Bailey and Donna Hale, 209–231. Belmont, Calif.: West/Wadsworth.

Clarens, Carlos. 1980. *Crime Movies: From Griffith to* The Godfather *and Beyond*. New York: W. W. Norton.

———. 1997. *Crime Movies: An Illustrated History of the Gangster Genre from D. W. Griffith to* Pulp Fiction. New York: Da Capo Press.

Clover, Carol J. 1992. *Men, Women, and Chainsaws*. Princeton: Princeton University Press.

———. 2000. Judging Audiences: The Case of the Movie Trial. In *Reinventing Film Studies*, ed. Christine Gedhill and Linda Williams, 244–64. New York: Oxford University Press.

Costello, Mark. 2004. Review of *Public Enemies: America's Greatest Crime Wave and the Birth of the FBI, 1933–34.New York Times Book Review* (August 1): 5.

Denvir, John, ed. 1996. *Legal Reelism: Movies as Legal Texts*. Urbana: University of Illinois Press.

DiMaggio, Paul. 1997. Culture and Cognition. *Annual Review of Sociology* 23: 263–87.

Doane, Mary Ann. 1991. *Femmes Fatales*. New York: Routledge.

Douglas, Susan J. 1999. The Devil Made Me Do It. *The Nation* 268 (13) (April 5): 50. Available from infotrac (Article A54403101) (accessed Dec. 19, 2003).

Douglass, Wayne J. 1981. The Criminal Psychopath as Hollywood Hero. *Journal of Popular Film and Television* 8 (4): 30–39.

Dow, David R. 2000. Fictional Documentaries and Truthful Fictions: The Death Penalty in Recent American Film. *Constitutional Commentary* 17: 511–53.

Doyle, Aaron. 2003. *Arresting Images: Crime and Policing in Front of the Television Camera*. Toronto: University of Toronto Press.

Du Bois, W. E. B. 1997 (1903). The Souls of Black Folk. As excerpted and reprinted in *Race, Class, and Gender in a Diverse Society*, ed. Diana Kendall, 48–53. Boston: Allyn and Bacon.

Dyer, Richard. 1997. *White*. New York: Routledge.

———. 2002. *The Matter of Images: Essays on Representation*, 2d ed. New York: Routledge.

Ellis, Jack C. 1979. *A History of Film*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.

Evans, Richard J. 1996. *Rituals of Retribution: Capital Punishment in Germany, 1600–1987*. London: Penguin Books.

Everett, Anna. 1995–96. The Other Pleasures: The Narrative Function of Race in the Cinema. *Film Criticism* 1/2 (Fall/Winter): 26–38.

Fanon, Frantz. 1968. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press.

Ferrell, Jeff, Keith Hayward, Wayne Morrison, and Mike Presdee, eds. 2004. *Cultural Criminology Unleashed*. London: Greenhouse Press.

Ferrell, Jeff, and C. R. Sanders, eds. 1995. *Cultural Criminology*. Boston: Northeastern University Press.

Freeman, Michael, ed. 2005a. *Law and Popular Culture*. Oxford: Oxford University Press.

———. 2005b. Law in Popular Culture. In *Law and Popular Culture*, ed. Michael Freeman, 1–18. Oxford: Oxford University Press.

Fuchs, Christian. 2002. *Bad Blood: An Illustrated Guide to Psycho Cinema*. New York: Creation Books.

Fuchs, Cynthia J. 1993. The Buddy Politic. In *Screening the Male*, ed. Steven Cohan and Ina Rae Hark, 194–210. New York: Routledge.

Gamson, William A., David Croteau, William Hoynes, and Theodore Sasson. 1992. Media Images and the Social Construction of Reality. *Annual Review of Sociology* 18: 373–93.

George, Nelson. 1994. *Blackface: Reflections on African-Americans and the Movies*. New York: Harper Perennial.

Gettleman, Jeffrey. 2002. When Just One Gun Is Enough. *New York Times*, 27 October: WK 3.

Gitlin, Todd. 1980. *The Whole World Is Watching: Mass Media in the Making and Unmaking of the New Left*. Berkeley: University of California Press.

Goldstein, Jeffrey H. ed. 1998. *Why We Watch: The Attraction of Violent Entertainment*. New York: Oxford University Press.

Gomery, Douglas. 1991. *Movie History: A Survey*. Belmont, Calif.: Wadsworth.

Greenfield, Steve, and Guy Osborn. 1999. Film, Law and the Delivery of Justice: The Case of *Judge Dredd* and the Disappearing Courtroom. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture* 6 (2): 35–45.

Greenfield, Steve, Guy Osborn, and Peter Robson. 2001a. *Film and the Law*. London: Cavendish.

———. 2001b. Private Eyes and the Public Interest. In *Film and the Law*, ed. Steve Greenfield, Guy Osborn, and Peter Robson, 169–88. London: Cavendish.

Gussow, Mel. 1997. "Movie Fan Who Also Makes Them," *New York Times*, 8 March: NE 19.
Gutterman, Melvin. 2002. "Failure to Communicate": The Reel Prison Experience. *Southern Methodist University Law Review* 55: 1515–60.
Hale, Donna C. 1998. Keeping Women in Their Place: An Analysis of Policewomen in Videos, 1972–1996. In *Popular Culture, Crime, and Justice*, ed. Frankie Bailey and Donna Hale, 159–79. Belmont, Calif.: West/Wadsworth.
Hammett, Dashiell. 1972 (1929). *Red Harvest*. New York: Vintage Books.
Hannsberry, Karen Burroughs. 1998. *Femme Noir: The Bad Girls of Film*. Jefferson, N.C.: McFarland.
Harding, Roberta M. 2005. Reel Violence: Popular Culture and Concerns about Capital Punishment in Contemporary American Society. In *Law and Popular Culture*, ed. Michael Freeman, 358–74. Oxford: Oxford University Press.
Hardy, Phil, ed. 1997. *The BFI Companion to Crime*. Berkeley: University of California Press.
Hare, Robert D. 1993. *Without Conscience*. New York: Guilford Press.
———. 1994. Predators: The Disturbing World of the Psychopaths among Us. *Psychology Today* 27 (1): 54–62. http://web7.infortrac.galegroup.com (accessed October 29, 2002).
Hare, Robert D., Stephen D. Hart, and Timothy J. Harpur. 1991. Psychopathy and the *DSM-IV* Criteria for Antisocial Personality Disorder. *Journal of Abnormal Psychology* 100 (3): 391–98.
Hayward, Keith J., and Jock Young. 2004. Cultural Criminology: Some Notes on the Script. *Theoretical Criminology* 8 (3): 259–73.
Herman, Didi. 2003. "*Bad Girls* Changed My Life": Homonormativity in a Women's Prison Drama. *Critical Studies in Media Communication* 20 (2): 141–59.
———. 2005. "Juliet and Juliet Would Be More My Cup of Tea": Sexuality, Law, and Popular Culture. In *Law and Popular Culture*, ed. Michael Freeman, 470–88. Oxford: Oxford University Press.
hooks, bell. 1996. reel to real: race, sex, and class at the movies. New York: Routledge.
Jenkins, Philip. 1994. *Using Murder: The Social Construction of Serial Homicide*. New York: Aldine de Gruyter.
Kael, Pauline. 1991. *5001 Nights at the Movies*. New York: Henry Holt.
Kaplan, E. Ann. 1983. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. New York: Methuen.
———, ed., 1998. *Women in Film Noir*. London: British Film Institute.
King, Neal. 1999. *Heroes in Hard Times: Cop Action Movies in the U.S.* Philadelphia: Temple University Press.
Koltnow, Barry. 1997. Brosnan's Rebirth: Equal Parts Bond and Belief. *New York Times*, 7 February: D8.
Kooistra, Paul. 1989. *Criminals as Heroes: Structure, Power, and Identity*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
Krutnik, Frank. 1991. *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. New York: Routledge.
Lane, Anthony. 1997. Untrue Blue. *New Yorker*, 18 August: 77–78.

Lawrence, Amy. 1999. "American Shame: *Rope*, James Stewart, and the Postwar Crisis in American Masculinity." In *Hitchcock's America*, ed. by Jonathan Freedman and Richard Millington. New York: Oxford University Press.

Lawrence, Jeanette A., and Jaan Valsiner. 2003. Making Personal Sense: An Account of Basic Internalization and Externalization Processes. *Theory and Psychology* 13 (6): 723–52.

Leitch, Thomas. 2002. *Crime Films: Genres in American Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lewine, Edward. 1997. The Laureate of Police Corruption. *New York Times*, 8 June: CY4, 15.

Lombroso, Cesare. 2006 (forthcoming). *Criminal Man*, translated and with a new introduction by Mary Gibson and Nicole Hahn Rafter. Durham, N.C.: Duke University Press.

Lombroso, Cesare, and Guglielmo Ferrero. 2004. *Criminal Woman, the Prostitute, and the Normal Woman*, translated and with a new introduction by Nicole Hahn Rafter and Mary Gibson. Durham, N.C.: Duke University Press.

Lumet, Sidney. 1995. *Making Movies*. New York: Vintage/Random House.

Lyng, Stephen. 2004. Crime, Edgework and Corporeal Transaction. *Theoretical Criminology* 8 (3): 359–75.

Machura, Stefan, and Peter Robson, eds. 2001. *Law and Film*. Oxford, Eng.: Blackwell.

Maltby, Richard. 1995. *Hollywood Cinema*. Cambridge, Mass.: Blackwell.

Mason, Fran. 2003. *American Gangster Cinema: From* Little Caesar *to* Pulp Fiction. New York: Palgrave Macmillan.

Maxfield, James F. 1996. *The Fatal Woman: Sources of Male Anxiety in American Film Noir, 1941–1991*. Madison, N.J.: Farleigh Dickinson University Press.

McCabe, John. 1997. *Cagney*. New York: Knopf.

McCarty, John. 1993a. *Hollywood Gangland: The Movies' Love Affair with the Mob*. New York: St. Martin's Press.

———. 1993b. *Movie Psychos and Madmen: Film Psychopaths from Jekyll and Hyde to Hannibal Lecter*. New York: Citadel Press.

———. 2004. *Bullets over Hollywood: The American Gangster Picture from the Silents to* The Sopranos. Cambridge, Mass.: Da Capo Press.

McKenna, Andrew J. 1996. Public Execution. In *Legal Reelism: Movies as Legal Texts*, ed. John Denvir, 225–43. Urbana: University of Illinois Press.

Merton, Robert K. 1938. Social Structure and Anomie. *American Sociological Review* 3 (October): 672–82.

Miller, Carolyn Lisa. 1994. "What a Waste. Beautiful, Sexy Gal. Hell of a Lawyer": Film and the Female Attorney. *Columbia Journal of Gender and Law* 4: 203–32.

Mitchell, Edward. 1995. Apes and Essences: Some Sources of Significance in the American Gangster Film. In *Film Genre Reader II*, ed. Barry Keith Grant, 203–12. Austin: University of Texas Press.

Morey, Anne. 1995. The Judge Called Me an Accessory. *Journal of Popular Film and Television* 23 (2): 80–88.

Morgan, David L., and Michael L. Schwalbe. 1990. Mind and Self in Society: Linking Social Structure and Social Cognition. *Social Psychology Quarterly* 53 (2): 148–64.
Munby, Jonathan. 1999. *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from* Little Caesar *to* Touch of Evil. Chicago: University of Chicago Press.
Naremore, James. 1995–96. American Film Noir: The History of an Idea. *Film Quarterly* 49 (2): 12–25.
———. 1998. *More Than Night: Film Noir in its Contexts*. Berkeley: Universitiy of California Press.
Nathan, Debbie. 2000. Complex Persecution: A Long Island Family's Nightmare Struggle with Porn, Pedophilia, and Public Hysteria. *Village Voice*, Dec. 26. http://www.villagevoice.com/news/0321,nathan,44338,1.html.; accessed Feb. 22, 2005.
Neale, Steve. 1993. Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema. In *Screening the Male*, ed. Steven Cohan and Ina Rae Hark, 9–20. New York: Routledge.
Newman, Graeme. 1998. Popular Culture and Violence: Decoding the Violence of Popular Movies. In *Popular Culture, Crime, and Justice*, ed. Frankie Bailey and Donna Hale, 40–56. Belmont, Calif.: West/Wadsworth.
Osborn, Guy. 2001. Borders and Boundaries: Locating the Law in Film. In *Law and Film*, ed. Stefan Machura and Peter Robson, 164–76. Oxford, Eng.: Blackwell.
Packer, Herbert L. 1968. *The Limits of the Criminal Sanction*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
Parish, James Robert. 1991. *Prison Pictures from Hollywood*. Jefferson, N.C.: McFarland.
Parshall, Peter. 1991. *Die Hard* and the American Mythos. *Journal of Popular Film and Television* 18: 135–44.
Picart, Caroline Joan, and Cecil Greek. 2003. The Compulsion of Real/Reel Serial Killers and Vampires: Toward a Gothic Criminology. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture* 10 (1): 39–68.
Polkinghorne, Donald E. 1988. *Narrative Knowing and the Human Sciences*. Albany: State University of New York Press.
Post, Robert C. 1987. On the Popular Image of the Lawyer: Reflections in a Dark Glass. *California Law Review* 75: 379–89.
Presdee, Mike. 2000. *Cultural Criminology and the Carnival of Crime*. London: Routledge.
President's Commission on Law Enforcement and Administration of Justice. 1967. *The Challenge of Crime in a Free Society*. Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office.
Press, Joy. 2003. Making the Cut: Jame Campion's Feminist Film Noir Stirs up Pheromones and Occult Mystery in a Malevolent East Village. http://www.villagevoice.com/news/0343,press,48035,1.html (accessed Jan. 15, 2005).
Prince, Stephen. 1998. *Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*. Austin: University of Texas Press.
Quart, Leonard, and Albert Auster. 1991. *American Film and Society since 1945*. 2d ed., rev. and expanded by L. Quart. Westport, Conn.: Praeger.

Querry, Ronald B. 1973. Prison Movies: An Annotated Filmography 1921–Present. *Journal of Popular Film* 2 (2): 181–97.

Rafter, Nicole. 2005. Badfellas. In *Law and Popular Culture*, ed. Michael Freeman. 339–57. Oxford: Oxford University Press.

Rapping, Elayne. 2003. *Law and Justice as Seen on TV*. New York: New York University Press.

Ray, Robert B. 1985. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1980*. Princeton: Princeton University Press.

Reid, Mark A. 1995. The Black Gangster Film. In *Film Genre Reader II*, ed. Barry Keith Grant, 456–73. Austin: University of Texas Press.

Robson, Peter. 2005. Law and Film Studies: Autonomy and Theory. In *Law and Popular Culture*, ed. Michael Freeman, 21–46. Oxford: Oxford University Press.

Roffman, Peter, and Jim Purdy. 1981. *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair, and Politics from the Depression to the Fifties*. Bloomington: Indiana University Press.

Rosenberg, Norman. 1996. Law Noir. In *Legal Reelism: Movies as Legal Texts*, ed. John Denvir, 280–302. Urbana: University of Illinois Press.

Russo, Vito. 1987. *The Celluloid Closet*. Rev. ed. New York: Harper and Row.

Ruth, David E. 1996. *Inventing the Public Enemy: The Gangster in American Culture, 1918–1934*. Chicago: University of Chicago Press.

Sandell, Jillian. 1996. Reinventing Masculinity: The Spectacle of Male Intimacy in the Films of John Woo. *Film Quarterly* 49 (4): 23–34.

Sasson, Theodore. 1995. *Crime Talk: How Citizens Construct a Social Problem*. New York: Aldine de Gruyter.

Schatz, Thomas. 1981. *Hollywood Genres*. New York: McGraw-Hill.

Schickel, Richard. 1996. *Clint Eastwood: A Biography*. New York: Vintage Books.

Selby, Spencer. 1984. *Dark City: The Film Noir*. Jefferson, N.C.: McFarland.

Shadoian, Jack. 1977. *Dreams and Deadends: The American Gangster/Crime Film*. Cambridge: MIT Press.

Shaw, Clifford. 1929. *Delinquency Areas*. Chicago: University of Chicago Press.

Shaw, Clifford, and H. D. McKay. 1931. *Social Factors in Juvenile Delinquency*. Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office.

Siegel, Don. 1993. *A Siegel Film: An Autobiography*. Boston: Faber and Faber.

Silbey, Jessica. 2001. Patterns of Courtroom Justice. In *Law and Film*, ed. Stefan Machura and Peter Robson, 97–116. Oxford, Eng.: Blackwell.

Silbey, Susan S. 1998. Ideology, Power, and Justice. In *Justice and Power in Sociolegal Studies*, ed. Bryant G. Garth and Austin Sarat, 272–308. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.

Simpson, Philip L. 2000 *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer through Contemporary American Film and Fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Spelman, Elizabeth V., and Martha Minow. 1992. Outlaw Women: An Essay on *Thelma and Louise*. *New England Law Review* 26: 1281–96.

Straubaar, Joseph, and Robert LaRose. 1996. *Communications Media in the Information Society*. Belmont, Calif.: Wadsworth.

Sumser, John. 1996. *Morality and Social Order in Television Crime Drama*. Jefferson, N.C.: McFarland.

Surette, Ray. 1995. Predator Criminals as Media Icons. In *Media, Process, and the Social Construction of Crime: Studies in Newsmaking Criminology*, ed. Gregg Barak, 131–58. New York: Garland.

———. 1998. *Media, Crime, and Criminal Justice*. Belmont, Calif.: Wadsworth.

Swidler, Ann. 1986. Culture in Action: Symbols and Strategies. *American Sociological Review* 51: 273–86.

Swidler, Ann, and Jorge Arditi. 1994. The New Sociology of Knowledge. *Annual Review of Sociology* 20: 305–29.

Sykes, Gresham M. 1958. *The Society of Captives*. Princeton: Princeton University Press.

Tatar, Maria. 1995. *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*. Princeton: Princeton University Press.

———. 1998. "Violent Delights" in Children's Literature. In *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment*, ed. Jeffrey Goldstein, 69–87. New York: Oxford University Press.

Telotte, J. P. 1989. *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*. Urbana: University of Illinois Press.

Thain, Gerald J. 2001. *Cape Fear*—Two Versions and Two Visions Separated by Thirty Years. In *Law and Film*, ed. Stephan Machura and Peter Robson, 40–46. Oxford: Oxford University Press.

Tiso, Giovanni. n.d. The Spectacle of Surveillance: Images of the Panopticon in Science-Fiction Cinema. www.homepages.paradise.net.nz/gtiso/filmessay (accessed Oct. 14, 2004).

Todd, Drew. 2005. Decadent Heroes: Dandyism and Masculinity in Art Deco Hollywood. *Journal of Popular Film and Television* 32 (4): 168–81.

Turner, Graeme. 1993. *Film as Social Practice*. 2d ed. New York: Routledge.

Tzanelli, Rodanthi, Majid Yar, and Martin O'Brien. 2005. Exploring Crime in the American Cinematic Imagination. *Theoretical Criminology* 9 (1): 97–117.

Warshow, Robert. 1974a. The Gangster as Tragic Hero. In Robert Warshow, *The Immediate Experience*, 127–33. Garden City, N.Y.: Doubleday.

———. 1974b. Movie Chronicle: The Westerner. In Robert Warshow, *The Immediate Experience*, 135–54. Garden City, N.Y.: Doubleday.

Welch, Michael, Melissa Fenwick, and Meredith Roberts. 1998. State Managers, Intellectuals, and the Media. *Justice Quarterly* 15 (2): 219–41.

Williams, Linda. 1993. Mirrors without Memories: Truth, History, and the New Documentary. *Film Quarterly* 46 (3): 9–21.

Willis, Sharon. 1993. Hardware and Hardbodies, What Do Women Want?: A Reading of *Thelma and Louise*. In *Film Theory Goes to the Movies*, ed. Jim Collins, Hilary Radner, and Ava Preacher Collins, 120–28. New York: Routledge.

———. 1997. *High Contrast: Race and Gender in Contemporary Hollywood Films*. Durham, N.C.: Duke University Press.

Wilson, Wayne. 1999. *The Psychopath in Film*. Lanham, N.Y.: University Press of America.

Wood, Robin. 1986. From Buddies to Lovers. In Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan . . . and Beyond*, 222–44. New York: Columbia University Press.

———. 1989. "The Murderous Gays: Hitchcock's Homophobia." In *Hitchcock's Films Revisited.* New York: Columbia University Press.
———. 1992. Ideology, Genre, Auteur. In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings,* 4th ed., ed. Gerald Mast, Marshall Cohen, and Leo Braudy, 475–85. New York: Oxford University Press.
Wright, Will. 1975. *Six Guns and Society.* Berkeley: University of California Press.

المؤلفة فى سطور:

نيكول رافتر

أستاذة القانون الجنائى فى جامعة نورثإيسترن بولاية ماساشوسيتس بالولايات المتحدة، بدأت حياتها العملية أستاذة للغة الإنجليزية ثم تحولت إلى القانون، والدراسات الاجتماعية، والدراسات النسوية (فيمينيزم)، والسينما، لذلك فإن كتاباتها تربط بين هذه الفروع المختلفة للمعرفة على نحو فريد، وكانت أول من يؤسس منهجًا دراسيًا متكاملاً فى أفلام الجريمة بمنهج اجتماعى وقانونى ناضج.

ودراساتها تحطم الأساطير التقليدية حول فروع المعرفة التى تتناولها، فهى فى مجال القانون الجنائى على سبيل المثال تزيل الأوهام التى رسختها نظرية لامبروزو فى أن الإجرام ناشئ عن الوراثة، وفى دراساتها النسوية تنقض الأفكار المعادية للمرأة على أساس بيولوجى، لذلك جاءت دراستها المهمة عن أوضاع النساء فى السجون الأمريكية لتؤكد أن النظرة المنحازة ضد المرأة تمتد حتى عالم السجن. وقد تبلورت رؤيتها فى دراستها المهمة "لقطات وطلقات فى المرآة" حيث تدرس أفلام الجريمة وتاريخها وتطورها، لتلقى الضوء على المعالجة الفنية فى هذه الأفلام، وعلى التأثر والتأثير بينها وبين السياق الاجتماعى والثقافى، بل أيضا النظم القانونية والقضائية السائدة.

حصلت نيكول رافتر على الكثير من الجوائز عن بعض كتاباتها، ومن بين الجوائز الأخيرة جائزة "ألين أوستين بارتوليميو" عن بحثها "أكثر ساعات الجريمة ظلاما: الجريمة البيولوجية فى ألمانيا النازية" (٢٠٠٩). ومن كتبها المهمة

"الجريمة والذكاء: نظرة تاريخية على نظرية معدل الذكاء المنخفض"، و"دراسة فى تاريخ سجون النساء"، و"آثار النزعة النسوية الماركسية على سياسات القانون الجنائى"، و"النساء: نزيلات من الدرجة الثانية فى السجون". ومن مشروعاتها القادمة كتاب "علم الإجرام يذهب إلى الأفلام".

المترجم فى سطور:

الناقد السينمائى أحمد يوسف

حاصل على دبلوم الدراسات العليا من معهد النقد الفنى بأكاديمية الفنون عام ١٩٥٧، وعضو جمعية نقاد السينما المصريين، والناقد السينمائى لجريدة "العربى" القاهرية، وجريدة "الخليج" الإماراتية. له الكثير من الدراسات والمقالات فى النقد السينمائى والتى ظهرت فى مطبوعات ودوريات مختلفة مثل "الفن السابع" و"اليسار "و"سطور" و"أخبار الأدب" و"القدس" اللندنية.

ترجم كتاب "تاريخ السينما الروائية" من تأليف ديفيد كوك والصادر عام ١٩٩٩ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وكتب "فكرة الإخراج السينمائى" و"الفيلموسوفى" و"فن التمثيل السينمائى" والجزءين الثانى والثالث من "موسوعة أوكسفورد لتاريخ السينما العالمية" عن المركز القومى للترجمة بوزارة الثقافة، وتحت الطبع حاليا بالمركز ترجمة كتاب "تقنيات وجماليات المونتاج السينمائى"، وكتاب "كتابة سيناريو الأفلام القصيرة"، ومن كتبه المؤلفة "نجوم وشهب فى السينما المصرية"، و"فريد شوقى الفنان والإنسان"، و"نادية لطفى: النجومية بلا أقنعة"، و"عطيات الأبنودى: وصف مصر"، و"محمد خان: ذاكرة سينمائية تتحدى النسيان"، و"صفحات من ذكريات توفيق صالح".

التصحيح اللغوى: وليد خير الله
الإشراف الفنى: حسن كامل

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب